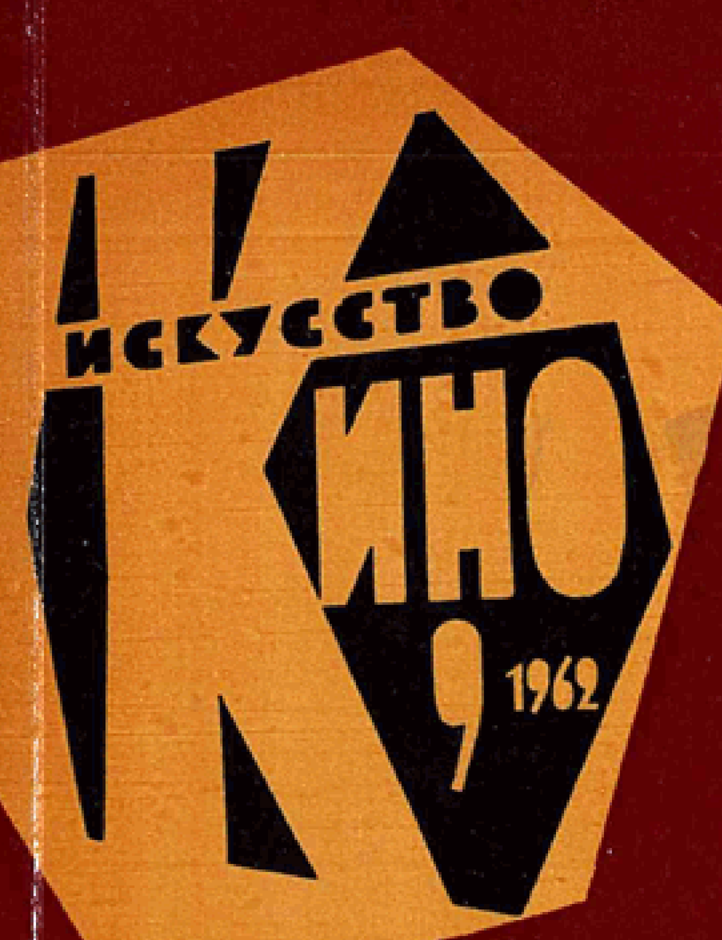
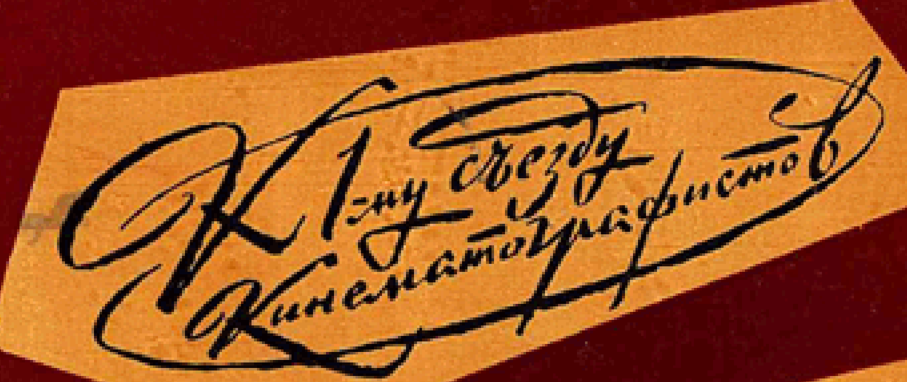
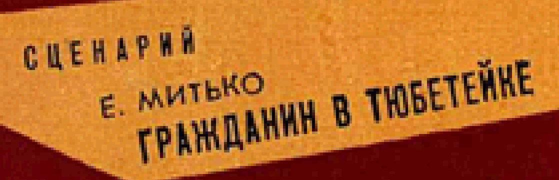




В. БЕЛОКУРОВ
«СДЕЛАЙТЕ РУЧКОЙ!»


СУД




ПУТЬ К ПРИЧАЛУ

ПИСЬМО ПРЕДСЕДАТЕЛЮ МОССОВЕТА

Эннио ДЕ КОНЧИНИ
150 сценариев за 12 лет
шипы и розы на пути итальянского сценариста


СКАЗОЧНИК СРЕДИ НАС



Б. Андреев — Россомаха в фильме «Путь к причалу». Автор сценария В. Конецкий, Режиссер Г. Данелия

Содержание

Слава доблестным советским космонавтам!



НИКОЛАЕВ Андриян Григорьевич *ПОПОВИЧ Павел Романович*

К КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ И
К НАРОДАМ И ПРАВИТЕ
КО ВСЕМУ ПРОГРЕССИВ

Обращение Центрального Комитета КПСС
и Правительства С

В летопись освоения космического пространства вписана новая славная страница. Впервые в мире советские летчики-космонавты осуществили на кораблях-спутниках героический, беспримерный по своей сложности и продолжительности групповой полет в космос.

11 и 12 августа 1962 года могучие советские ракеты вывели на орбиты вокруг Земли корабли-спутники «Восток-3» и «Восток-4», пилотируемые летчиками-космонавтами — гражданами Союза Советских Социалистических Республик, коммунистами товарищами Николаевым Андрияном Григорьевичем и Поповичем Павлом Романовичем.

Проявив величайшее мужество и героизм, товарищи Николаев и Попович совершили многодневный групповой полет вокруг Земли, блестяще выполнили намеченную программу и успешно приземлились в заданном районе на территории нашей Родины — Союза Советских Социалистических Республик.

Космический корабль-спутник «Восток-3», управляемый товарищем Николаевым, за 95 часов, то есть почти за четверо суток, облетел более 64 раз вокруг земного шара и прошел расстояние более 2 миллионов 600 тысяч километров.

Космический корабль-спутник «Восток-4», управляемый товарищем Поповичем, за 71 час, то есть почти за трое суток, облетел более 48 раз вокруг нашей планеты и прошел расстояние около 2 миллионов километров.

Совместный полет двух космических кораблей проходил на близком расстоянии друг от друга. Между летчиками-космонавтами осуществлялась непосредственная устойчивая двусторонняя радиосвязь. Взлет и посадка кораблей-спутников совершены в строгом соответствии с намеченными планами. Аппаратура кораблей в течение всего пребывания в космосе действовала безотказно. Состояние здоровья обоих космонавтов во время полета было отличное, настроение бодрое, работоспособность сохранялась полностью. Во время полета они выполнили большую программу научных исследований. Здоровье летчиков-космонавтов после возвращения из сложного космического полета хорошее.

Такой групповой полет обеспечен прежде всего совершенством космических кораблей, точностью научных расчетов, исключительной четкостью и слаженностью работы всех советских людей, участвовавших в выполнении этого ответственного задания.

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза, Президиум Верховного Совета СССР и Правительство Советского Союза с величайшей радостью и удовлетворением отмечают, что советские летчики-космонавты, ученые, конструкторы, инженеры, техники и рабочие, участвовавшие в создании космических кораблей и обслуживании их полетов в космосе, с честью выполнили свой долг перед Родиной, перед прогрессивным человечеством.

И НАРОДАМ СОВЕТСКОГО СОЮЗА!
ЛЬСТВАМ ВСЕХ СТРАН!
НОМУ ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ!

С, Президиума Верховного Совета СССР
оветского Союза

Многодневный групповой полет вокруг Земли знаменует новый этап в исследовании космоса. Впервые во время полетов была осуществлена радиосвязь не только космического корабля с Землей, но и между находящимися в полете космическими кораблями на различных дистанциях. Наука обогатилась ценнейшими данными о состоянии человеческого организма в условиях космического полета. Два космонавта, совершавшие одновременно групповой полет, поддерживая между собою связь и управляя кораблями, координировали друг с другом свои действия, обменивались сведениями об обстановке, о работе аппаратуры, сравнивали результаты наблюдений. Теперь уже совершенно очевидно, что советским летчикам-космонавтам подвластны расстояния, исчисляемые миллионами километров. Приближается время, когда они поведут могучие космические корабли к планетам Солнечной системы.

Великий подвиг товарищей Николаева и Поповича поднимает еще выше славу нашего Отечества, ярко демонстрирует достижения высокоразвитой советской экономики, передовой советской науки и техники, неоспоримые преимущества социалистического строя.

Советские герои космоса — это люди, вышедшие из глубин народа, воспитанные в рядах нашей славной Коммунистической партии. Они воспитаны на высоких идеалах социализма и коммунизма, до конца преданы своему народу, своей Родине. Они воплощают нерушимую дружбу социалистических наций СССР. Вслед за русскими товарищами Гагариным и Титовым космос штурмовали сын чувашского народа товарищ Николаев и сын украинского народа товарищ Попович. В единой братской семье народы Советского Союза строят коммунизм, в едином строю они идут и на штурм космоса в интересах мира и прогресса, счастья всего человечества.

Имена коммунистов Юрия Гагарина, Германа Титова, Андрияна Николаева и Павла Поповича стали олицетворением героизма, творческого гения и трудолюбия нашего народа. Советские космонавты — верные и достойные сыны нашей Родины, великой ленинской Коммунистической партии. Это люди непоколебимого мужества, больших знаний, высокой культуры и моральной чистоты.

Теперь весь мир видит, что коммунисты уверенно идут в авангарде человечества на Земле и в космосе, что социализм — это и есть та надежная стартовая площадка, с которой Советский Союз успешно направляет в космос свои мощные совершенные космические корабли.

Новые выдающиеся успехи в освоении космоса убедительно показывают, что коммунизм одерживает одну победу за другой в мирном соревновании с капитализмом. Воодушевленный решениями XXII съезда, новой Программой партии, советский народ уверенно строит коммунистическое общество, прокладывая всему человечеству путь к светлому будущему.

Сбывается предвидение великого Ленина о преобразующей роли науки, техники и культуры в развитии общества: «Раньше, — говорил Владимир Ильич, — весь человеческий ум, весь его гений творил только для того, чтобы дать одним все блага техники и культуры, а других лишить самого необходимого — просвещения и развития. Теперь же все чудеса техники, все завоевания культуры станут общенародным достоянием, и отныне никогда человеческий ум и гений не будут обращены в средства насилия, в средства эксплуатации. Мы это знаем, — и разве во имя этой величайшей исторической задачи не стоит работать, не стоит отдать всех сил? И трудящиеся совершат эту титаническую историческую работу, ибо в них заложены дремлющие великие силы революции, возрождения и обновления».

Наша партия, наш народ идут по пути, указанному Лениным. Теперь все видят, какие чудеса совершают пробужденные революцией гигантские творческие силы свободных народов Советской Родины.

В наше время наука и техника открывают безграничные возможности для овладения силами природы и всестороннего их использования на благо человека. Великие открытия науки только тогда могут служить улучшению условий жизни, когда они используются в мирных целях, во имя счастья людей.

Советское государство последовательно и настойчиво борется за прочный мир во всем мире. С мирными целями совершены и новые полеты советских космических кораблей.

Человечество жаждет прочного мира на земле, и ни одно правительство не может не считаться с этим. Насколько велика ненависть народов к врагам мира, ярко показал Всемирный конгресс за всеобщее разоружение и мир, недавно состоявшийся в Москве. От имени всех народов конгресс гневно осудил милитаристские круги западных держав и призвал к активной борьбе за всеобщее и полное разоружение под строгим международным контролем, за запрещение навечно испытаний ядерного оружия.

Советское правительство вновь торжественно заявляет, что оно полностью поддерживает требования народов об обеспечении прочного мира во всем мире и делает все необходимое для осуществления этих справедливых требований.

Советское правительство снова обращается ко всем правительствам и народам с призывом еще настойчивее бороться за избавление человечества от угрозы термоядерной войны, за нерушимый мир на земле. Советские люди уверены в том, что своей упорной борьбой народы отстоят дело мира.

Героические подвиги летчиков-космонавтов товарищей Николаева и Поповича наполняют сердца советских людей, всех честных людей мира радостью и гордостью, зовут наш народ к новым успехам в коммунистическом строительстве!

Вперед, к торжеству дела мира и прогресса!

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ КПСС

ПРЕЗИДИУМ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

СОВЕТ МИНИСТРОВ СССР



9

СЕНТЯБРЬ
1962

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ГЛАВНАЯ ЗАБОТА

Нет такого даже самого отдаленного уголка нашей Родины, где по вечерам не вспыхивало бы полотно киноэкрана. 117 тысяч киноустановок! За одно полугодие 2 миллиарда зрителей! Гигантские цифры! Прибавим к ним еще и телезрителей, подумаем о тех миллионах людей, которые смотрят наши фильмы за рубежом — и мы представим, какая силища современный кинематограф! Какое это великое детище нашего века, какое огромное, ни с чем не сравнимое влияние оказывает он на людей! Одновременно мы поймем и меру ответственности каждого художника, выступающего со своим произведением перед аудиторией в несколько миллиардов зрителей.

Много нового, интересного, талантливого появилось в нашем киноискусстве за последнее время. Преодоление последствий культа личности Сталина способствовало широкому развитию творческой инициативы, рождению больших и смелых замыслов, вызвало новый прилив сил у творческих работников кино.

Последовательно, неуклонно осуществляя ленинские нормы в руководстве искусством, партия заботливо поощряет и поддерживает талантливых художников в их стремлении правдиво и ярко отобразить жизнь народа. В Программе КПСС, принятой на XXII съезде, говорится о том, что литература и искусство «играют большую идейно-воспитательную роль, развивают в советском человеке качества строителя нового мира. Они призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания».

Ну что же, следует сказать, что на этом главном направлении, определенном целым рядом партийных документов, кинематографистами сделано немало! Не будем перечислять известные всем фильмы, получившие всеобщее признание, укажем лишь на то, что в искусстве последних лет преобладающей является современная тема, что многие художники смело поднимают новые пласты жизни, не останавливаются перед острыми, актуальными конфликтами и проблемами.

И во всем этом, во всех свершившихся и свершающихся хороших переменах властно господствует

живое, энергичное, деятельное начало, свойственное нашему времени.

Но как бы ни были отрадны и значительны наши успехи, они не могут заслонить существенных недостатков советской кинематографии наших дней.

Партия указывает, что советское киноискусство еще не в полной мере выполняет свою роль в коммунистическом воспитании народа. Создатели кинофильмов не всегда учитывают идейно-художественную силу влияния кино на формирование взглядов, убеждений, эстетических вкусов и поведение миллионов людей, особенно молодежи. Нетребовательность со стороны руководства кинематографическим делом приводит к тому, что на экраны все еще выходят слабые, примитивные фильмы. В произведениях киноискусства редко встречаются яркие образы наших героических современников — идейно убежденных строителей нового мира, обладающих силой нравственного примера.

А именно такого героя времени прежде всего ожидают зрители от художников, чей высший долг — создание подлинно положительного, живого, думающего и действенного героя на экране.

Авторам ряда картин не хватает умения видеть главное и решающее в нашей жизни, понимания перспектив развития советского общества по пути к коммунизму.

Работники кино все еще мало заботятся о жанровом разнообразии фильмов, в частности, крайне редко выпускают на экраны увлекательные, высокохудожественные кинокомедии, музыкальные фильмы, кинокартины для детей и юношества.

В интересах плодотворного развития киноискусства, наиболее полного удовлетворения духовных эстетических запросов народа необходимы смелые поиски новых форм и средств художественной выразительности. Но в произведениях отдельных кинематографистов поиски нового не подчинены главному — раскрытию духовных богатств советского человека, многообразия социалистической действительности; их поиски порой носят формальный, самодовлеющий характер. Подобные явления не всегда встречают должное критическое отношение в творческих коллективах студий и в печати.

Причины недостатков коренятся прежде всего в том, что киностудии до сих пор испытывают острую нужду в полноценных киносценариях, а видные писатели слабо привлекаются к работе в кино. Создание на киностудиях сценарных редакционных коллегий с участием видных литераторов, журналистов, работников кино должно помочь улучшению сценарного дела. Немаловажную роль здесь предстоит сыграть и создаваемому в системе Министерства культуры СССР Главному управлению по производству фильмов.

В восьмом номере нашего журнала была помещена запись разговора с редакторами сценарных отделов студий. Среди других вопросов они подняли вопрос о правовом положении редакторов. Оно было неблагополучным, и это дурно влияло на их работу. Теперь это уже ушло в область прошлого. На редакторах лежит сейчас большая ответственность. И они, и руководство Союза работников кинематографии, и аппарат Министерства культуры СССР, и республиканские министерства должны решительно перестроить свою работу, оказывать прямое влияние на тематику и качество выпускаемых фильмов.

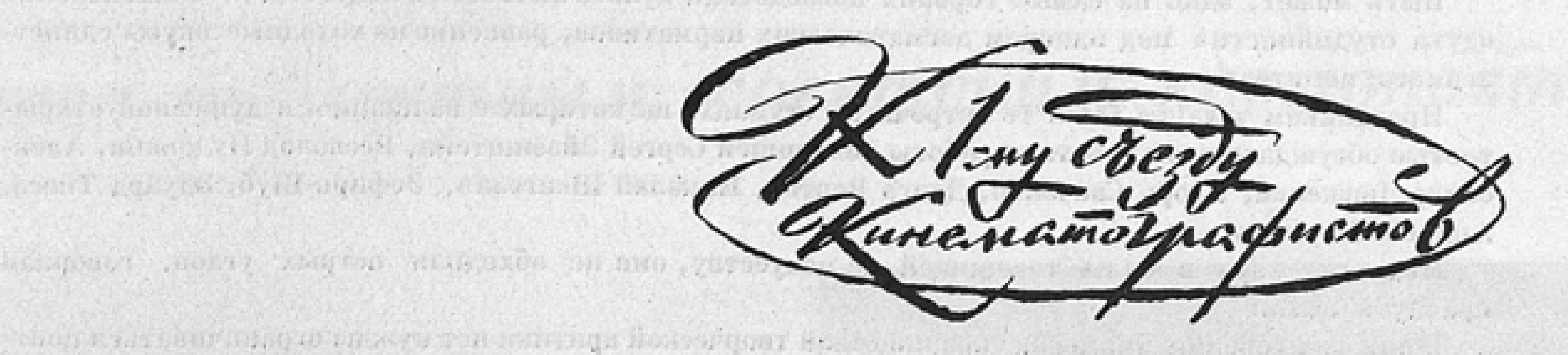
Нет ничего легче критики появившегося на экранах слабого, посредственного, серого фильма, не способного увлечь зрителей. Задача делового, квалифицированного руководства заключается в том, чтобы своевременно предотвратить возможность появления таких фильмов, предупредить возможные срывы и неудачи отдельных творческих работников, оказать им помощь хорошим советом, доброй беседой, умным подсказом.

Партия призывает всех деятелей киноискусства сосредоточить внимание на всемерном улучшении идейно-художественного качества картин.

Наша передовая советская кинематография призвана воспитывать трудящихся в духе принципов морального кодекса строителей коммунизма, вести непримиримую, беспощадную борьбу против буржуазной идеологии, против тунеядства, недобросовестного отношения к труду,— всего того, что наносит ущерб интересам Советского государства, нашего социалистического общества.

Рядом конкретных мероприятий в настоящее время улучшены условия жизни и труда деятелей киноискусства, наведен новый порядок в сложном кинематографическом деле. Все это направлено к одному — чтобы на экраны выходили произведения глубоко идейные, правдивые, интересные, разнообразные по жанрам, яркие по форме. Будем же способствовать новому подъему всего кинематографического дела, всячески помогать рождению талантливых жизнеутверждающих фильмов, достойных нашего времени и нашего народа.

Выразительный язык кинематографа, на котором художник обращается к миллиардам зрителей, должен служить для создания совершенных по художественному качеству произведений, зовущих к торжеству коммунизма. Это наша общая, главная забота.



Совет художников

Речь пойдет о художественных советах киностудий. О том, как они помогали, а иногда мешали рождению хороших фильмов. Скажем без предисловий: промахов у художественных советов было так много и так часто поддавались эти несколько рыхлые по своей структуре советы соблазнам взаимной снисходительности и прочим грешкам и грехам беспринципности, что нередко возникал вопрос: а нужны ли они вообще? Или, может быть, надо изменить их структуру?

Может быть, надо. Тем более что на студиях возникли творческие объединения. Тем более что обсуждается возможность отделения студий от производства. Но, в конце концов, не так уж важно, как будут называться те или другие органы коллективной творческой мысли кинематографистов. И едва ли их статут имеет решающее значение (хотя он, конечно, влияет на ход студийных дел). Гораздо важнее другое — существует ли на студии коллективная ответственность кинематографистов, дорожит ли коллектив честью студии? А зависит это от многого: от того, развито ли в студийной среде чувство долга, переходит ли оно от поколения к поколению кинематографистов. От того, способны ли «старшие» передать «младшим» дух чистой и строгой товарищеской требовательности. От того, способны ли «старшие» уступить в спорах «младшим», когда правда на стороне молодых. От благородного ленинского понимания авторитета. Без всего этого даже при наилучшей организационной структуре Художественный совет бессилен.

Проблема тут не столько организационная, сколько нравственная. Это проблема партийного отношения к делу.

●

На советских киностудиях родилась и стала фактом традиция коллективного творческого труда. Она способна безмерно увеличить силы каждого кинематографиста в отдельности.

— Это было счастье!

Так сказал на одной дискуссии режиссер Л. Арнштам, вспоминая «Ленфильм» тридцатых годов и свое внутреннее состояние в те годы, когда он начал там режиссерскую работу. Как и многие его товарищи по «Ленфильму», впрочем, не многие, а все без исключения, он испытывал счастье от того, что мастера щедро делились творческими мыслями с молодежью, и никто не кривил душой, когда надо было сказать правду о чьей-нибудь неудаче; любой ленфильмовец готов был заниматься чужим фильмом с той же страстью, что и своим.

Что и говорить, талантливейшие мастера собрались тогда на «Ленфильме», а такие люди, как студийный редактор Адриан Пиотровский, показывали пример необычайного творческого горения и поистине прекрасной готовности жить общими интересами.

Тут, конечно, была взаимосвязь: чем коллективнее жила студия, тем талантливее были ленфильмовцы, и чем талантливее были их картины, тем больше дорожили они честью студии. Вот почему они не допускали циничного безразличия к «чужому» фильму.

Это ведь и в самом деле счастье — жить в искусстве до такой степени «коллективно», предельно заинтересованно, прямодушно. Только тогда слово «студия» отвечает своему смыслу и духу.

Счастье подлинной студийности испытали не раз и мосфильмовцы — счастье революционных, новаторских открытий в искусстве, радость коллективных поисков.

Быть может, одно из самых горьких последствий культа личности в искусстве — исчезновение «духа студийности» под напором догматических нормативов, равнение на холодные вкусы единственного ценителя.

Праздником таланта были те встречи на студиях, на которых с волнением и душевной открытостью обсуждали свои работы и работы товарищей Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко, Игорь Савченко, Дзига Вертов, Николай Шенгелая, Эсфирь Шуб, Эдуард Тиссэ, Андрей Москвин...

Искренне веря в силы товарищей по искусству, они не обходили острых углов, говорили правду в глаза.

В поисках хороших примеров товарищеской творческой критики нет нужды ограничиваться центральными студиями и прошедшими годами. Вот превосходная, для многих киностудий поучительная речь выдающегося казахского писателя Мухтара Ауэзова. Она была произнесена на совете Алма-Атинской студии совсем недавно, при обсуждении одного весьма несовершенного комедийного сценария. Соавтором сценариста оказался режиссер.

Вот что сказал Мухтар Ауэзов:

— Оказывается, сценарный отдел полностью одобряет эту вещь, и съемочная группа сразу приступает к делу. А я думаю, что этот сценарий требует еще большого обсуждения, он незрелый, я абсолютно против этого варианта. Пусть даже здесь будут сниматься хорошие актеры, но успех решает прежде всего драматургия. Это всем нам надоевший, но вместе с тем закономерный, естественный вопрос о конфликте. Будь то драма или комедийная вещь, в любом случае сценарист не может обойтись без драматической коллизии. А здесь получилась, в целом говоря, розовая водичка. Здесь не жизнь, а игра в жизнь... Режиссерский сценарий по этой вещи сделан поспешно, надо было раньше литературный сценарий довести до необходимой степени зрелости. И второе. Хочу обратиться к режиссеру Шакену Айманову. Дорогой Шакен, для чего тебе нужно в таких вещах идти на соавторство? Своим авторитетом ты можешь повлиять на то, что слабая вещь пойдет в производство. Так оно и получается. А ведь на киностудии ты хоть и талантливый, но новый еще человек. Когда ты в своей творческой зрелости сравняешься с Эйзенштейном, с Довженко, когда обнаружишь в себе способности не только режиссера, но и сценариста, тогда можно заняться и сценариями. А то получается божество в трех лицах — он же сценарист, он же режиссер, он же актер. Не всегда это удается! Если Довженко удавалось, то лишь потому, что он был замечательнейший, талантливейший драматург; Эйзенштейн был серьезнейшим писателем. Но не обязательно каждому режиссеру с первых шагов идти во все фильмы соавтором.

Ведь ты, дорогой Шакен, являешься режиссером этого сценария и потому можешь не заметить его недостатки. Я думаю, что товарищи, члены Художественного совета, профессионалы, исторически ответственные за серьезное развитие киностудии «Казахфильм»,— для этого мы сюда ходим, а не потому, что у нас лишнее время,— они со мной согласятся. Тебе коллектив верит, тебя любят, но наполовину зрелые вещи нельзя пускать в производство. Если бы ты не был соавтором, ты по-другому, более критически подходил бы к этой вещи. Я сорок пять лет занимаюсь литературным творчеством и честно признаюсь, что чужую вещь критикуешь с открытыми глазами, а как до своей доходишь, так обязательно слепнешь. И необходимый критицизм к своей работе будет обязательно приглушен потому, что ты много ума, воли вложил в эту работу и не видишь ее слабости.

Мне с Шакеном нечего делить, я думаю, он поверит мне, и мне незачем завидовать ему, я только должен радоваться его успехам. Никакой корыстной цели я не имею, и только потому, что я член Художественного совета, не хочу мириться с таким положением. Я хочу подать свой голос за критическое, взыскательное отношение к творчеству!

Ш. Айманов бросает реплику:

— Являюсь я соавтором сценария или не являюсь, это не имеет принципиального значения.

На это Ауэзов отвечает:

— Нет, это имеет принципиальное значение. Я абсолютно верю, что ты хорошо помогал сценаристу, дельные мысли подавал ему. А как же иначе? Режиссер обязан помочь доработать вещь. А если сценарист просит режиссера стать соавтором, то это, если хотите, может быть сделано с расчетом: если режиссер станет соавтором, то вещь скорее пройдет. И это — принципиальная сторона дела.

Совсем не редкость такая умная и принципиальная речь на Художественном совете! Если вы думаете, что не произносились подобные речи на Киевской студии, выпускающей одну за другой крайне слабые вещи, то вы ошибаетесь. Произносились! И в Баку, и в Риге, и в Ташкенте то один,

то другой уважаемый мастер говорил товарищам по искусству горькие истины. Беда в том, что все это слишком мало влияет на ход студийных дел.

Давайте проследим, как безусловно слабый сценарий (именно б е з у с л о в н о слабый, а не спорный — это уж другая проблема) минует все заградительно-предохранительные барьеры.

В эти дни на экраны вышел фильм «Раздумья...» — производство «Ленфильма». Вот картина, о которой двух мнений быть не может.

Всем давно известный жизненный мотив, который был очень талантливо и всесторонне разработан во многих произведениях — «В добрый час!», «Продолжение легенды», «В поисках радости», в нескольких других фильмах, пьесах, повестях,— мотив встречи на пороге жизни вчерашнего десятиклассника с людьми старших поколений, взаимные обиды, а потом взаимное узнавание и душевное сближение — эта интересная, но уже, скажем прямо, отработанная тема здесь взята снова, и на каком уровне!

Любопытная деталь: авторы сценария уплотнили время действия до одних суток — пусть никто, упаси боже, не подумает, что отец и сын Мигуновы могут пребывать в «конфликтных» отношениях более длительный срок! Но и в течение этих суток Мигунов-младший не раз доказывает, что, кроме хмурой мины, он ничем от Мигунова-старшего не отличается. Есть ли какое-нибудь своеобразие хотя бы в том, что сын многие годы учился, а отец,пожилой человек, прошел путь питерского пролетария и выковал свое мировоззрение не за школьной партой, а в великих боях истории? Нет, и в этом отношении никаких оттенков в судьбах и характерах Мигуновых авторы и режиссер не находят. Больше того: «под занавес» отец сообщает сыну о свойствах нейтрино — сведения такого рода, какие можно почерпнуть из традиционных газетных столбцов под рубрикой «А знаете ли вы...». Однако младшего Мигунова потрясают эти сведения, и он уже окончательно становится добрым сыном доброго отца. Мнимый конфликт, мнимое действие, мнимые характеры.

Можно ли более плоско, более примитивно «решать» жизненные проблемы?

Чтобы убедить зрителей в том, что перед ними реальные люди в реальной обстановке, режиссер то и дело прибегает к съемкам в заводской обстановке: настоящие станки, настоящая аппаратура, и способный оператор старается воспроизвести все это как можно более предметно...

Но дело происходит все-таки не на заводе, а на письменном столе авторов. И только на нем. Никакими режиссерско-операторскими уловками этого не скрыть.

Но что же говорили по поводу сценария на «Ленфильме»?

Как поучительно перелистать сейчас стенограммы разных лет...

На первом же обсуждении Г. Козинцев, деликатно обнадежив авторов, все же откровенно сказал, что не нашел в сценарии «никаких следов художественности», что история отца и сына Мигуновых «не превращена в движение и развитие характеров» и высказывает совершенно правильную мысль: «драматургия — это профессия. Писать очерк — это одно, а писать драму или сценарий — это другое». Он развеял иллюзии относительно мнимого драматургического «новаторства», сводящегося к бездейственности и бесконфликтности.

— Нужно предупредить авторов, что делать обозрение о производстве машин вместо художественного фильма о людях не интересно и зритель яростным образом возражает. И он прав.

И. Хейфиц, отметив, что иной неумело написанный сценарий интереснее идеально построенной, но ремесленной вещи, верно говорит:

— Перед нами не сценарий, а какая-то первая стадия зарождения формы.

Он также совершенно правильно развенчивает легенду о бездейственности как признаке кинокоторства:

— При всех разновидностях драмы, при всех вкусах, стилистических подходах к драме, есть все же что-то обязательное — это функциональность драмы, это связь одного элемента с другим... Не видеть этого — роковая ошибка, неоднократно встречавшаяся в прошлом.

И. Хейфиц настаивает на очень большой работе над сценарием, точнее — над превращением неорганизованного материала в сценарий...

Может быть, Г. Козинцева, И. Хейфица и других мастеров «Ленфильма» кто-нибудь упрекнет в том, что они, мол, критиковали, но не помогли?

Но, во-первых, критика — уже помощь, когда она развеивает миражи; а во-вторых, здесь же, в ходе обсуждения, были даны наглядные уроки кинодраматургического мышления. Вот любопытный пример. И. Хейфиц цитирует эпизод, где отец говорит сыну о заводе: «предупреждаю, здесь тебе не школа, цацкаться с тобой тут никто не будет. И ты это запомни...»

— Вот словесное выражение того, что может стать интересным в сценарии, —говорит И. Хейфиц.— Как с героем не цацкаются в первый день его пребывания на заводе — вот что нам было бы интересно, а не выражение этой мысли словами.

Маленький, но полезный урок действенного кинематографического мышления! Однако посмотрите сегодня фильм, и вы убедитесь, что с милым Костей на заводе именно цацкаются, и никакого действия не происходит. Еще пример. Мигунов-старший услышал справедливый упрек от одного из товарищей по цеху: «Ты злись на себя, что за семнадцать лет дружбой сына не удостоил». И. Хейфиц верно замечает:

— Это должно быть предметом сюжета, а не фразой. Фраза лишь сбивает внутриэпизодную драматургию.

Так, разбирая эпизод за эпизодом, члены совета учили авторов и режиссера Т. Родионову кинодраматургии.

Увы, в фильме вы видите «конфликт», вызываемый, в сущности, вот чем: отец раздражен тем, что сын не хочет поступать в электротехнический институт (где учились старшие братья); а сын в обиде на отца за то, что он, оказывается, не водил его раньше на завод.

Нельзя рассчитывать на высокий взлет фильма с таким драматургическим «горючим».

Но что происходило на следующих обсуждениях?

Через полгода, уже после просмотра материала, Г. Козинцев снова подает сигнал: «Нужно проанализировать драматургию фильма, конфликт отца и сына»; А. Москвин высказывается в том же духе: «При всем добром желании не могу понять, что хочет сказать фильм». Очень мягко, чтобы не обидеть и не расхолодить товарищей, говорят о скудости актерских образов, о вычурности операторской работы в ряде эпизодов Ф. Эрмлер, Н. Лебедев. Они подбодряют Т. Родионову, но вместе с тем предупреждают о реальных опасностях, грозящих фильму...

Может быть, чересчур мягко предупреждают. Слишком много амортизаторов! И все же в творческих спорах отмечается элементарная непонятность, нечленораздельность многих эпизодов фильма. Тогдашний директор студии Г. Николаев от всей души, убежденно просит Т. Родионову подумать о том, что подмечено товарищами...

Нет, все осталось после обсуждения таким, как было: непонятное — непонятным, вычурное — вычурным, плоское — плоским.

Зачем же тогда собираться Художественному совету «Ленфильма»?

И еще одно заседание. Умно, верно, тонко говорят ораторы о том, что форма фильма может быть как бы «недраматичной», но внутренний драматизм обязателен; о том, что надо прояснить взаимоотношения действующих лиц. Наконец, о том, что зрителю должны быть хотя бы элементарно понятны их поступки. Почему, скажем, Мигунов-младший является ночью на завод? Почему он попадает, странствуя по Ленинграду, в какие-то барские хоромы? Что произошло на защите диссертации в институте? Непонятно!

Но еще непонятнее то, что все это осталось в фильме без изменений.

У председателей собраний есть свои проверенные палочки-выручалочки. Скажем, если мнения спорящих слишком уж разошлись, а под собранием надо подводить черту, опытный председатель заявляет: «Я думаю, что обмен мнениями, даже столь противоречивыми, несомненно принесет пользу». Так и заявил в конце концов председатель Художественного совета «Ленфильма». Но ни малейшей пользы и это заседание совета не принесло. Как и многие другие заседания, захлебнувшиеся в чрезмерной дипломатичности.

Такова печальная повесть о том, как умные, талантливые мастера не смогли воспрепятствовать трате сил студии на производство недопустимо слабого фильма, и даже, к печали своей, фактически осенили его авторитетом «Ленфильма». То есть, против воли способствовали рождению плохого фильма.

Почему так получалось, и не редко?

Очевидно, потому, что художественные советы были лишены серьезных прав.

Когда на «Мосфильм» поступил сценарий А. Антокольского «Заре навстречу» (по повести В. Кожевникова) многим мастерам студии были ясно видны его большие недостатки. Г. Чухрай, познакомившись со сценарием, написал письмо совету. Он отметил живость темы, правду и достоверность событий, подчас точные наблюдения, острые положения, позволяющие проявить характеры героев и построить напряженное и яркое кинематографическое зрелище. Но при этом он откровенно отметил, что все эти возможности А. Антокольским не использованы:

«Диалог в сценарии однообразен, схематичен и психологически неточен. Его можно изрекать, но играть, по-моему, невозможно. Однообразная назидательная прямолинейность диалога обедняет образы героев, делает их плоскими, а весь сценарий слишком нравоучительным. Сценарий разбит на куски и кадры. В нем, на первый взгляд, присутствует все, что требуется от киносценария. Но это чисто внешняя кинематографичность. По существу он не кинематографичен. Действие его развивается вяло, композиция в целом и в отдельных эпизодах аморфна. Мне кажется, что автор сценария тов. Антокольский недостаточно профессионален, чтобы довести его до нужного уровня. Сценарий же нуждается в доработке, иначе мы рискуем получить посредственный фильм».

Для того и существует Художественный совет, чтобы, получив такой сигнал, принять меры: либо вовсе отказаться от сценария, либо добиться того, чтобы он коренным образом изменился. Чтобы герои не «изрекали», а жили в сценарии. Чтобы авторская мысль не подменялась скучным нравоучением. Чтобы косметическая обработка текста — наличие «кусков», обозначение кадров, диалогов — не маскировала отсутствие подлинного кинематографического действия.

Разумеется, если смотреть на посредственность как на опасность. Если считать появление посредственного фильма своего рода аварией, чрезвычайным происшествием. Но если — пусть не в декларациях, а про себя, молча — признавать посредственный фильм неизбежной и даже необходимой продукцией, тогда такое письмо никого не встревожит. Что ж, одним посредственным фильмом больше — подумаешь, какая трагедия!

А ведь посредственность может стать бедой искусства, если она узаконена, прижилась, вошла в нормативы, не вызывает ярости художников.

Бывает так: спросишь самого строгого, самого умного мастера, почему же он не восстал против посредственности? Мастер застенчиво улыбнется: «Знаете ли, если бы тут было что-нибудь из ряда вон выходящее, я бы вскипел и ополчился. А тут ведь просто серость. Как с ней воевать?»

В общественных организациях Украины так и говорили работникам Киевской студии: если бы вы допускали какие-нибудь идейные ошибки, мы бы знали, как с ними бороться, а вот как быть с серостью?!

Да в том-то и дело, что Художественный совет может прекрасно сослужить службу именно в борьбе с таким злым противником искусства, как серость. У Художественного совета в этом отношении возможностей больше, чем у директора,— совет может вполне уверенно, компетентно и, главное, без права обжалования указать автору сценария и режиссеру на выявившуюся «профнепригодность». А это так важно в тех случаях, когда в канительной служебной переписке, в бесконечных кабинетных и околокабинетных разговорах постепенно тонет суть дела, ясность оценок. Именно совет, орган коллективный, всегда может прямо и точно назвать вещи своими именами. И если сценарист или режиссер способны не только выслушать правду, но и сделать решительный шаг к лучшему — тогда, как говорится, в добрый час. А если нет — тогда уж ничего не поделаешь, надо проститься до лучших дней.

Но и с этим сценарием, и со многими другими получилось иначе. Дельное предупреждение не имело, в сущности, больших последствий. И диагноз подтвердился полностью — увы, когда фильм вышел на экраны.

Плохо то, что самый предмет обсуждения на Художественном совете часто неясен, расплывчат.

Поучительный в этом отношении разговор возник однажды на «Мосфильме». Режиссер В. Герасимов пришел на совет за «путевкой в жизнь» для сценария о А. Кольцове. Члены совета спросили режиссера о том, каким он видит будущий фильм. Режиссер сказал о своей любви к поэту и к сценарию о нем; сказал о том, что видит Кольцова и окружающих его персонажей «людьми интересными и значительными»; сказал, что в фильме будут использованы песни Гурилева и Варламова; что классического вокала в картине не будет. Какой актер будет играть главную роль? Неизвестно, но можно сказать одно: в зависимости от исполнителя главной роли будут выбраны и актрисы. И, наконец, традиционное:

— Я не буду долго задерживать ваше внимание. Могу только сказать сейчас, что вещь должна быть решена строго...

Вот тут-то старый, опытный режиссер А. Роом с горечью и вполне справедливо потребовал, чтобы предметом разговора на Художественном совете была прежде всего м ы с л ь постановщика, иначе и встречаться незачем. Он напомнил о тех не столь далеких временах, «когда не только начинающие, но и сложившиеся режиссеры выступали на совете с экспликацией. Я считаю это святым и священным долгом!» Верно! Ведь ясное ви́дение будущего фильма необходимо прежде всего самому

постановщику. В экспликации сказывается стиль творческого труда режиссера, его профессиональная культура. А. Роом подчеркнул, что речь идет не столько о контроле за режиссером, сколько о необходимости достичь в период подготовки к съемкам полной ясности и зрелости замысла.

А. Роом продолжал:

— Это не экзамен, как может быть, многие думают. В какой-то степени режиссер в этот момент собирает все свои силы, чтобы представить то, что он собирается сделать. К сожалению, мы теперь никогда этим на Художественном совете не занимаемся... Дело не в умении режиссера произнести речь — дело в том, чтобы он занимал достаточно ясную позицию.

Фильм о Кольцове был поставлен и доказал, что у режиссера действительно не сложилось интересного представления о будущем произведении.

Студии избежали бы многих неприятностей такого рода, если бы замысел художника стал традиционным предметом товарищеских дискуссий.

Бывает и так: заседания Художественных советов оказываются бесплодными из-за случайности рекомендаций, пожеланий, требований. Нередко участник заседания берет слово лишь потому, что «неудобно не высказаться». Слишком уж мы легкомысленно подчас советуем художнику, не считаемся с тем, что он-то вынашивает свой замысел годами, а мы оцениваем его нередко «с хода».

Вот какие рекомендации были сделаны авторам сценария «Баллада о солдате» на одном из первых обсуждений на «Мосфильме». Приведем суммарный перечень:

снять из названия фильма слово «Баллада», как неподходящее;

снять посвящение памяти солдата, как наводящее грусть;

не надо матери солдата выходить на дорогу, вспоминая о сыне,— ведь после войны прошло столько лет;

пусть авторы не претендуют на художественное обобщение — будет лучше, если рассказанная ими история останется частным случаем;

пусть солдат возвращается на фронт не из-за окончания срока отпуска, а потому, что он сознает необходимость вернуться на передовую;

не надо показывать, что транспорт в те дни работал плохо — он работал хорошо;

не следует Алеше спешить домой для починки крыши родного дома. «Какой ему нужно еще крышу чинить?»;

не лучше ли взять в качестве мотива поведения Алеши вот что: он связист, но подбил танки, не дав знать пехоте, что танки прорываются, и потому безумно боится наказания;

надо исправить диалог — он неточен, невыразителен, неярок.

Читатель может не поверить, что эти рекомендации дают авторам «Баллады о солдате» свои же товарищи-кинематографисты, профессионалы. Но здесь нет утрировки — мы воспользовались стенограммой заседания Художественного совета 15 июня 1958 года.

Вот как — выбрать бы слово помягче — несерьезно обсуждаются иной раз талантливые произведения искусства! Сколько все же сухого догматизма несем мы в самих себе, в наших устоявшихся представлениях об эстетических идеалах, в привычных кинематографических нормативах! И как мешает иной раз такая «игра во мнения» людям, способным сделать хорошие фильмы!

Хорошо, что авторы «Баллады о солдате» не только талантливые кинематографисты, но и упрямые бойцы за доброе дело. А если кому-нибудь бойцовских качеств не хватит?..

Восемь вариантов сценария «Мальчик мой!» написал для «Казахфильма» молодой сценарист Анатолий Галиев. И поправки, которые он вносил по предложениям редакционного отдела и художественного совета, делали сценарий все хуже и хуже, все дальше уводили автора от первоначального замысла.

И вот совет 6 января 1961 года обсуждает восьмой (!) вариант сценария.

Чего только не услышал в этот день молодой писатель! Одному из членов совета кажется, что на целинном материале нельзя делать комедий. Он даже так выражается:

— В сценарии о целине буффонада непристойна!

Другой утверждает, что нельзя показывать козу на клумбе, «когда законом содержание скота в городе давно запрещено», и вообще то, «что запрещено законом, в комедии показывать нельзя».

В решении совета есть очень характерный пункт (учтите, что обсуждался в о с ь м о й вариант сценария):

«Следует усилить национальный колорит в сценарии. С этой целью было бы хорошо сделать из целинного совхоза обычный казахский колхоз, комбайнера Цыганка сделать казахом, во взаимоот-

ношениях Ербола (главного героя.— Ред.) с матерью так же искать возможности обосновать ее отношение к нему национальными мотивами («единственный сын, единственный мужчина в семье»).

Вот какой легкой представляют себе некоторые члены совета Алма-Атинской студии работу писателя: захотел — написал русского человека, захотел — переписал в казаха. Это и есть чисто ремесленническое представление о творчестве.

Молодой автор не возражал, он выполнил все предписания Художественного совета (даже сакраментальную козу убрал вместе с клумбой, которую она портила, даже сделал Цыганка казахом). Но сценарий был испорчен окончательно.

Не меньше вредит делу стиль, так сказать, противоположный — стиль салонного взаимного восхищения.

Азербайджанская студия поставила фильм «Наша улица» —фильм, как всем известно, слабый, безвкусный. Первопричина недостатков — драматически рыхлый сценарий Имрана Касумова.

Как проходило обсуждение сценария на Художественном совете? Он был утвержден без запинки. А вот как шло обсуждение готового фильма. Член совета Адиль Искандеров, весьма ласково указав на мелкие недостатки, сказал:

— В создании этого фильма — большая заслуга режиссера Атакишиева. Можно сказать, что в этом фильме чувствуется рост мастерства режиссера. Мне нравится работа оператора, художника, композитора. Можно поздравить товарищей с хорошим фильмом!

Сабит Рахман — один из секретарей Союза писателей Азербайджана — считает:

— Все лучшее в этом фильме идет от сценария И. Касумова.

Расхвалив буквально всех, он заканчивает:

— Повторяю, что фильм этот — один из лучших, созданных нашей студией.

Мехти Гусейн начал так:

— Я бы сказал о недостатках, это я умею. Но лучше отметить, что фильм получился интересным. Меня он очень обрадовал. Можно поздравить студию с большой удачей.

Расхвалили слабый фильм режиссер Рза Тахмасиб, оператор С. Бадалов, представитель Министерства культуры АзССР Зейнал Халил и другие. Единственно кто критиковал картину, критиковал с осторожностью, но все же указал на принципиальные недостатки,— это режиссер Т. Таги-заде. Его стали перебивать, обвиняя в том, что он придирается к режиссеру. На это Таги-заде резонно возразил:

— Значит, нельзя критиковать? Можно говорить лишь о слабом дубляже и поздравлять?

Над Художественными советами часто повисает своего рода дамоклов меч. Когда собирался совет «Ленфильма» по поводу «Раздумий...» один из руководителей студии внушительно напоминал:

— Поскольку сегодня тридцатое число, мы должны рассмотреть сценарий. Мы не можем ждать, так как заканчивается квартал и речь идет о запуске сценария.

Вот лейтмотив, звучащий в прологах или эпилогах многих заседаний советов. Руководители студий напоминают членам советов, что, мол, все они — кинематографисты, а кинематографист знает, что такое производство, и т. п.

И ведь они по-своему правы! Финансирование, зарплата, план — все это дела нешуточные. А если студия и цеха слиты в одно целое — тогда, действительно, посредственность в глазах многих постепенно становится не таким уж большим злом. В особенности, если сценарный отдел довольствуется полудюжиной одних и тех же имен, не ищет писательскую молодежь, способную талантливо работать в кино.

На Алма-Атинской студии нередко звучит все тот же «лейтмотив». Вот что говорилось на совете, когда решили запустить в производство один плохой сценарий:

— Этот сценарий не шедевр, но товарищи понимают, что положение безвыходное и что-то надо делать. А сказать, что получится великолепный фильм, трудно. Но мы просто обязаны сделать этот фильм, потому что определенные суммы уже истрачены на него.

Вот заколдованная последовательность — надо тратить силы и средства, потому что уже затрачены силы и средства!

Не этим ли странным принципом руководствовались и на «Мосфильме», когда все больше и больше втягивались в явно обреченную на неуспех затею с фильмом «Человек ниоткуда» ?

Здесь мы коснулись вопросов организационных. Да и нельзя не коснуться их, когда речь идет о создании фильмов. Тем более, что на заседаниях советов то и дело возникают споры об ответственности, правах, обязанностях студийных работников.

Один из ведущих творческих киноработников Казахстана заявил:

— Художественный совет должен возглавлять всю творческую работу студии. Директор не имеет права не считаться с мнением Художественного совета. Для оперативного решения текущих вопросов совет может выбрать президиум.

С этим мнением не согласился директор студии:

— Позвольте, я — директор, я отвечаю не только за производство, но и за идейно-творческое лицо студии. Принцип единоначалия никем не отменен. Да, директор должен прислушиваться к мнению Художественного совета, но отвечает за студию все-таки директор.

Как решить этот спор?

Видимо, нужны новые организационные формы руководства студиями, и съезд кинематографистов их обсудит.

И все-таки... И все-таки, думается, дело прежде всего в том, с чего мы начали этот разговор: дело в принципиальности художника, в творческой этике, в коллективизме.

Дело в том, чтобы жить интересами творческого коллектива, дорожить славой студии, ничего не пожалеть ради ее успеха. Совесть художника, высокая нравственность коллектива — вот что влияет на создание первоклассных фильмов никак не меньше, чем удачная организационная структура совета.

Безупречная чистота и серьезность творческой дружбы в любых условиях — вот это и есть совет художников.

●

Ликвидация последствий культа личности привела в искусстве к развертыванию творческой инициативы. Художники стали работать самостоятельнее. И это отрадное и обнадеживающее явление в мире искусства наших дней.

Но значит ли это, что в нашем искусстве может воцариться принцип «кто в лес, кто по дрова»? Значит ли это, что любой художник или любой человек, причисляющий себя к числу художников, вправе делать личные прихоти законом для студии?

В. И. Ленин говорил А. В. Луначарскому о развитии искусства: «...Мы — коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать результаты».

Художественные советы помогают развитию нашего киноискусства тогда, когда воплощают в товарищеской дискуссии принципы партийности, делая кинематографию могучим средством коммунистического жизнестроения. А взаимные восхищения, салонная болтовня, отбывание церемониала и покровительство серым фильмам — это помеха большому делу.

КИНО И ВЕДОМСТВО

Сначала появился Дед Мороз. Взяв микрофон, он поздравил детей с Новым годом. Зазвучала бодрая музыка. Дети закружились вокруг елки. Затем на экране возник дрессировщик змей в черном костюме и белой чалме. Его сменили танцоры в национальных костюмах, которые исполнили чешскую польку. А потом певицы из эстрадного оркестра под художественным руководством Романа Романова спели «Гавайскую песню»...

Что это? Это кадры фильма о елке и бале на ВДНХ СССР. По мысли авторов, он должен широко рекламировать новогодние вечера на ВДНХ. Мы видим обыкновенный новогодний вечер с небольшим концертом и танцами, обыкновенную елку для детей, какие обычно устраиваются в клубах и домах культуры. Снятое и смонтированное на низком профессиональном уровне, это кинопроизведение, разумеется, не было принято кинопрокатом. В результате картина в двух частях, производство которой «влетело в копеечку», была положена на полку.

Какая же киностудия произвела ее на свет? Фильм выпущен килолабораторией Выставки достижений народного хозяйства СССР, организованной для кинопропаганды новой техники и опыта передовиков народного хозяйства.

При различных ведомствах, специальных комитетах, совнархозах, предприятиях, институтах практикуется создание собственных киностудий или, как их называют в отличие от киностудий, входящих в систему Министерства культуры,— кинолабораторий. Такие кинолаборатории появляются как грибы после дождя. Только в Москве их можно насчитать до сот-

ни. Это и не удивительно. В наше время трудно переоценить роль кино как орудия технического прогресса, как необходимое средство научно-исследовательских работ.

Речь идет о специальных ведомственных кинoорганизациях, создаваемых в исследовательских целях и выпускающих так называемую научно-техническую кинодокументацию. Такая классификация («кинодокументация»), естественно, закрывает этим фильмам все пути-дороги к широкому зрителю, и они не принимаются Министерством культуры для показа в кинотеатрах страны. Ибо они представляют интерес лишь для узких групп специалистов.

Кинодокументация — это не кинофильм, а фиксация на кинопленку какого-либо явления без сценарного решения темы. В самом деле, если специалистам-мостовикам интересно и полезно увидеть на экране строительство моста, где был применен какой-то новый метод, то для этой цели достаточно зафиксировать на кинопленку, не мудрствуя лукаво, само строительство моста. А затем показать заинтересованной аудитории этот последовательно смонтированный материал. Естественно, для выпуска кинодокументации не нужно писать сценарии, искать сюжетные ходы, приемы, как того требует кинофильм, рассчитанный на широкие круги зрителей.

Вместо сценария основой для работы может служить четкий режиссерский план. Это отнюдь не исключает проявления режиссером и оператором (или режиссером-оператором) умения и изобретательности в съемке той или иной производственной операции или технологического процесса, логического монтажа отснятых кадров, использования выразительных кинематографических средств, которые давали бы возможность лучше выявить главное, помогли бы понять суть процесса.

Однако даже беглое ознакомление с практикой работы этих киноорганизаций убеждает, что в этой области царит разброд и неразбериха. Большинство кинолабораторий взяли на себя не свойственные им функции. Они пытаются копировать работу студий научно-популярных и документальных фильмов. Другими словами, за производство научно-популярных и хроникально-документальных кинофильмов взялись многочисленные и разобщенные организации, ведомства.

Пишутся сценарии, снаряжаются киноэкспедиции, тратятся крупные денежные средства, расходуется кинопленка и другие материалы, а коэффициент их полезного действия не составляет и сотой доли процента.

Кстати, некоторые такие кинолаборатории в год производят по объему больше продукции, чем иная киностудия Министерства культуры.

Проблем, связанных с деятельностью и развитием этих непризнанных киностудий, накопилось достаточно много, и, пожалуй, следует о них поговорить.

Дело в том, что эти фильмы, как правило, не принимаются кинопрокатом и оседают из года в год на полках.

Возможно, некоторое равнодушие кинопрокатчиков оказывает известное влияние на то, что фильмы не выходят из стен ведомств. Но совершенно очевидно: фильмы кинолабораторий, как правило, низкого профессионального, а порой и научно-технического уровня, и они не в состоянии успешно соперничать с картинами научно-популярных и хроникально-документальных киностудий.

Создание фильмов, интересных для широкой аудитории, требует квалифицированных творческих работников и достаточного технического оснащения. Киностудии обладают всем этим, но кинолаборатории — едва ли.

Ведомственные фильмы создаются по приказу или распоряжению соответствующего предприятия на основе общих планов работы, а также методических указаний. Тематика определяется, в значительной мере субъективно, отдельными работниками, часто без учета возможностей кино для пропаганды новой техники и передового опыта, без четко выраженной задачи, которую должен решать фильм, без понимания того, что некоторые вещи целесообразнее пропагандировать брошюрами, фотоальбомами, плакатами и другими способами.

Однако то и дело создаются фильмы, единственная цель которых разрекламировать работы своих ведомств и учреждений. Вот фильм Волгоградского совнархоза «Волгоградский экономический район». Он построен по принципу обзорного перечисления крупнейших предприятий экономического района и их успехов. Но для чего и для кого этот фильм? Если он только для руководителей и начальников своего ведомства, то стоило ли его делать?

Те же вопросы возникают при просмотре большинства картин: «Новая техника волгоградской промышленности» (кинолаборатория ЦБТИ Волгоградского совнархоза), «Продукция Ярославской промышленности на ВДНХ» (кинолаборатория Проектного технологического и научно-исследовательского института Ярославского совнархоза) и многих других.

Тематика другой части фильмов кинолабораторий напоминает продукцию любительских киностудий. О характере этих картин красноречиво говорят их названия: «Так мы живем», «Так мы отдыхаем», «Труд, мир, май» (кинолаборатория Мособлсовнархоза), «В нашем пионерском лагере» (кинолаборатория Ленсовнархоза «Техфильм»). К вопросам технического прогресса они, разумеется, непричастны.

Кроме всего прочего, кинолаборатории, действующие несогласованно и независимо друг от друга, ес-

тественно, делают фильмы об одном и том же, повторяют, дублируют одна другую или киностудии. Вот почему новый метод восстановления шин наложением протектора запечатлен и в киножурнале столичной студии научно-популярных фильмов «Наука и техника» (1960, № 17), и в технико-пропагандистских картинах «Прогресс-фильма» («Восстановление автомобильных шин») кинолаборатории проектного и научно-исследовательского института шинной промышленности («Восстановительный ремонт автомашин»).

Неясное ви́дение адресата, зрителя приводит к тому, что картины получаются не интересными ни массовому зрителю, ни более узкой аудитории. Бессмысленно разъяснять специалистам, как это делается, к примеру, в фильме «Клинский капрон» (кинолаборатория Мособлсовнархоза), что «сырьем для производства капрона является капролактам», что «это белое кристаллическое вещество», что «оно легко поглощает воду и потому завозят его в специальных мешках», и т. д. и т. п. Фильм предназначен для широкой публики, скажете вы. Но в таком случае разве удовлетворит ее эта унылая кинохроника технологического процесса, сделанная без всякой изобретательности, невыразительно по форме.

Вся беда в том, что эти фильмы, повторяем, претендуют на большее, чем вызвать интерес специалистов. Итак, снимаются фильмы, в которых так много рекламности, мало целесообразности и сомнительна их экономичность.

Организация подобных кинолабораторий в наше время специализации и кооперирования производства выглядит возвратом к натуральному хозяйству. Почему? Да потому что выпуск всех научно-популярных фильмов сосредоточен у нас в одних руках — в Управлении по производству фильмов Министерства культуры СССР. С одной стороны, это общеэкранные фильмы, посвященные проблемам науки, техники и всего народного хозяйства, интересные массовому зрителю. С другой стороны, это фильмы, выпускаемые по заказной тематике. Они рассчитаны на широкие круги специалистов — шахтеров, железнодорожников, работников сельского хозяйства и других — и преследуют утилитарную цель: научить, о чем-то сообщить, повысить квалификацию.

Ну, а как же кинолаборатории? Нужны они или нет? Кинолаборатории могут сыграть свою роль в широком распространении производственного опыта, того опыта, который не могут охватить профессиональные киностудии.

Для этого, возможно, следует объединить технические базы большинства кинолабораторий, что создаст лучшие возможности для работы. Такую объединенную производственно-техническую базу для обработки пленки и осуществления мелкосерийной печати фильмокопий можно организовать, например, при кинолаборатории Выставки достижений народного хозяйства СССР «Прогресс-фильм». Тогда кинолаборатории на местах играли бы по отношению к Центральной кинолаборатории выставки роль кинокорреспондентских пунктов. Появилось, скажем, где-нибудь что-то новое, прогрессивное, достаточно будет дать задание соответствующему кинокорреспондентскому пункту, и он пришлет заснятый материал на ВДНХ для дальнейшей обработки и, может быть, тиражирования. Здесь же, на ВДНХ, полезно создать фильмотеку обменного фонда между ведомственными кинолабораториями.

Это создаст широкие возможности для демонстрирования картин посетителям специализированных тематических выставок по важнейшим вопросам народного хозяйства, на всесоюзных конференциях, совещаниях, семинарах.

Все эти меры откроют возможность создавать фильмы, которые будут действительно помогать специалистам и повышать производительность труда, и внедрять новую технику и передовой опыт.

Л. РОНДЕЛИ

От редакции. Вопросы, поднятые читателем нашего журнала Л. Рондели, представляются нам чрезвычайно серьезными и важными. Нельзя терпеть далее, чтобы из-за ведомственной неорганизованности, так безхозяйственно расходовались государственные средства, а большое, ответственное дело кинопропаганды превращалось в никчемную бюрократическую затею.

Публикуя это письмо, мы надеемся, что Министерство культуры СССР и Оргкомитет Союза работников кино захотят сказать по этому поводу свое слово, помогут навести порядок.

Нет искусства без соучастия зрителя

Можно ли примириться с тем, что изучение развития киноискусства мы обычно сводим к разговору, так сказать, о «фильме в себе»?

Разумеется, каждый может ответить мне: «Не ломитесь в открытую дверь, еще со школьной скамьи мы знаем, что задачей искусства является не само искусство, а воспитание человека».

Но не пора ли спросить самих себя: поднялись ли мы в нашей критической и творческой практике выше этой первой ступени познания?

Когда нужно сказать о конкретном воздействии фильма на зрителей, не слишком ли часто мы ограничиваемся двумя-тремя ничего не говорящими фразами: «фильм не имел успеха», или «фильм имел успех у зрителей» — «успех «средний», или «большой», или «небывалый» и т. д.?

В этих словах нет ни грана научного анализа, они непрофессиональны, эти поистине «глухонемые» слова.

Так не пора ли начать пристально изучать все те «происшествия», что ежедневно случаются во время киносеансов в зрительных залах?

Признавая, что авторы фильма производят своим творчеством какое-то более или менее глубокое впечатление, совершают для зрителей большие или маленькие открытия, вызывают в душах эмоциональные потрясения, вовлекают зрителей в свой поток мышления и, наконец, исподволь или открыто добиваются тех или других изменений в оценке жизненных явлений, — признавая все это и многое другое, не пора ли отойти от общих школьных схем и конкретнее разбираться в том, как все это на деле с каждым фильмом происходит.

До чего же мало мы знаем об акте творческого общения зрителя с фильмом!

Как возникает и развивается у зрителя сотворчество в каждом отдельном случае: благодаря толчку, данному фильмом в целом или конкретным его эпизодом, сценой, кадром?

По каким законам работает фантазия зрителя под воздействием фантазии авторов фильма?.. Как конкретно происходит этот сложнейший психический процесс?..

Хотя не существует, пожалуй, ничего более интересного и поучительного для всех, кто задумывается над конкретными проблемами искусства, мы до сих пор останавливаемся перед этими вопросами, как перед тайной, и обнаруживаем порой невнимание к живой жизни искусства.

Чем иначе можно объяснить, например, такое утверждение:

«Кино меньше, чем какое бы то ни было другое искусство, требует работы фантазии зрителей. И хотя оно, так же как и другие виды искусства, воссоздает жизнь образно, зритель воспринимает его произведения так, как будто они являются фотографическим отражением реальности. Вследствие этого потенциальные возможности воздействия кино на зрителей больше, чем у литературы и других искусств» *.

Оказывается, чем меньше искусство будит фантазию зрителей, тем оно действует... сильнее?

И еще оказывается, что «фотографическое отражение реальности» воздействует больше, чем, скажем, музыка Бетховена, Листа, Чайковского...

В общем получается, что искусство становится будто бы тем действеннее, чем дальше оно уходит... от чего бы вы думали?.. От природы искусства...

Какое искусство заставляет фантазию зрителей работать больше, а какое меньше — такая отвлеченная постановка вопроса вне конкретных исторических условий и вне индивидуальной человеческой психологии, на мой взгляд, бесплодна. Все зависит от многих обстоятельств: от времени и места, от общественной среды и воспитания, от таланта автора, от содержания и формы произведения и от индивидуальности зрителя-слушателя, от его настроения, характера и личных способностей... Один больше чувствует музыку, сильнее других воспламеняется ею и оказывается способным на сотворчество, слушая ее. Другие предпочитают балет. Есть люди, для которых наиболее глубокие художественные сопереживания связаны со стихами, и есть люди, находящие самые живые поэтические источники в живописи. Причем у каждого это может меняться — жизнь не стоит на месте.

Но одно, по-моему, бесспорно: способность произведения искусства воздействовать на нас оказывается всегда тем могущественнее, чем активнее и

* С. С. Гинзбург, Кино и зритель. Сборник «Искусство и коммунистическое воспитание», Институт истории искусств Академии наук СССР. «Вопросы эстетики». Выпуск четвертый, 1960, стр. 117.

плодотворнее вызванное этим произведением потрясение чувств и работа воображения, фантазии (то есть сотворчество).

Вложивший в свои произведения недюжинный общественный темперамент, кинодраматург Евгений Габрилович пишет: «Зритель должен почувствовать в художнике близкого друга, стоящего рядом с ним, локоть к локтю, радующегося и страдающего вместе с ним, а не пребывающего на недосягаемых высотах. Не дистиллированное искусство, а то, что кипит жизнью, волнует, заставляет биться сердца,— только такое искусство захватит зрителя, отдаст его во власть художника и поведет за ним. Только тогда искусство сможет «служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания», как сказано в проекте Программы КПСС. И только тогда художник действительно сможет выполнить священную миссию пропагандиста, к которой зовет его партия»*.

Но где тот кинематографист, который с уверенностью может сказать, что он *точно знает*, какой след в душах зрителей оставил фильм? А ведь только так надо ставить вопрос, если речь идет о высоком профессиональном мастерстве.

А быть может, между фильмом и зрителем не возникло духовной близости? Я говорю о близости, которая, разумеется, не исключает горячего столкновения противоборствующих мыслей, спора.

Но может быть, вместо такого *взаимообогащающего* обмена между авторами фильма и зрителями зияет пропасть равнодушия, непонимания и отчужденности...

Кто сумеет беспристрастно рассказать об этом кинематографисту, рассказать о самых важных, далеко идущих результатах его работы?

Е. Габрилович приводит выдержки из письма, полученного им от учительницы, живущей в далеком сибирском селе. В осеннюю распутицу она прошла семь километров в соседнее село, чтобы посмотреть «широко анонсированную картину» и, посмотрев ее, разочаровалась: «Чем дальше, тем сильнее охватывала горечь, обида, досада. Каких только великолепий нет в этой картине! И все надуманно, нет ничего от жизни». Учительница написала Е. Габриловичу об ошибочной работе его товарища по профессии, но по деликатности или робости она не написала этого прямо самому автору фальшивой картины. А ведь он тоже, вероятно, думал, что несет в своем сценарии кипение жизни. Узнал ли он, что выстрелил мимо цели?..

Сила произведения искусства выражается в том, насколько автору удается «заразить», увлечь, потрясти зрителя процессом страстного познания и и обобщения правды жизни. Можно сказать: произведение талантливо настолько, насколько полно зритель становится непосредственным, вдохновенным, вольным или невольным участником этого процесса. Да, именно здесь, мне кажется, кроется тайна таланта и гения художника. И наиболее могучим из художников оказывается тот, кто стал наиболее «заразительным».

Недавно хорошо сказал об этом поэт Михаил Светлов в «Письме вместо рецензии» («Литературная газета» от 24 октября 1961 года). Обращаясь к белорусскому поэту Петрусю Бровке, он писал:

«Дорогой Петрусь!

Я внимательно прочел твою новую книгу и задумался — что является главным в нашем ремесле? Рифма, образ, метафора? Уж, казалось бы, лучше и нет образа:

Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

А между тем не это в Лермонтове главное. Главное заключается в том, что я беседую с ним спустя сто с лишним лет после его смерти. Значит, всякое искусство, будь это музыка, живопись или стихи, всегда — беседа. Характерность этой беседы заключается в том, что все время говорит автор. Выслушав или познав его, ты имеешь возможность вдоволь самому наговориться.

Я тебя люблю за то, что ты умеешь беседовать. Будь ты в Полесье или в Америке, ты беседуешь со мной. Это драгоценный дар».

И дальше Светлов, по-моему, еще определеннее и конкретнее говорит о том, что всего важнее для художника, в каком бы виде или жанре искусства тот ни пробовал свои силы:

«Много, очень много хорошего в твоей книге. Главное в ней — это пульсация щедрого сердца...

Когда ты пишешь:

Росли мы... Дни текли за днями,
Окрепли руки, плечи, грудь,
Омыты щедрыми дождями,
Утершись чистыми ветрами,
Мы выходили в дальний путь,—

мне кажется, что ты и меня имел в виду. Мы с тобой люди одного поколения. А вот когда ты пишешь: «Роща дремлет в тиши средь безжизненной хмури, но в глубинах души продолжается буря»,— ты меня в виду не имей — я терпеть не могу банальностей. Но таких строк в твоей книге ничтожное количество. А общее впечатление от книги такое — как будто я сам ее написал. Такое впечатление должно быть у читателя от каждой хорошей книги».

Это полностью относится и к киноискусству. Общее впечатление от удавшегося произведения кинематографии должно быть у зрителя такое, буд-

---

* «Советская культура» от 31 августа 1961 года, № 103.

то он сам создал этот фильм в часы счастливой работы мысли и полной самоотдачи щедрого сердца,— создал ради счастья своего и всех своих товарищей.

Во время киносеанса зритель вступает с драматургом не только в беседу, но и в сотворчество. (А впрочем, может быть, живое общение и настоящая беседа всегда превращается у собеседников в сотворчество?..) В этом смысле поэт не совсем прав. Особенность «беседы» между автором и читателем (зрителем) вовсе не в том, что будто бы говорит только автор, а его партнер читатель (зритель) молчит, словно обреченный на немоту. Нет, даже скромный читатель — друг или враг поэзии Светлова,— читая его стихи, наслаждается тем, что все время мысленно сам говорит с поэтом по душам, откровенно беседует с ним. Подчас он делает это не только мысленно, но отпускает свои реплики и вслух...

И еще больше инициативы проявляет кинозритель.

В кинотеатре не бывает мертвой тишины. Каждый зритель ведет внутреннюю горячую беседу с авторами фильма, ахает, негодует, радуется, спорит, высказывает догадки, смеется, иногда не может сдержать подступающих слез...

Если бы авторы, сделав фильм, изучали бы затем эту реакцию зрительного зала, они глубоко поняли бы дальнейшую жизнь созданного ими произведения. А не зная ее, они, в сущности, работают во многом наугад.

В чем высшее счастье драматурга? Когда оно приходит? Тут нет сомнения: художник испытывает самое большое счастье, когда его идеи, его отношение к действительности захватывают зрителей и делают их духовно богаче, сильнее, счастливее, когда выявление мыслей и чувств драматурга, его борьба за высокие идеалы сливается с духовной жизнью народа. И степень художественной победы наших лучших последних картин, таких, как «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Чистое небо», «Когда деревья были большими», «Сережа», «Человек идет за солнцем», «Девять дней одного года», может быть убедительно осознана и взвешена только при проверке их самой жизнью.

Именно теперь, когда в нашей кинематографии широко развернулись художественные, поэтические поиски, споры и раздумья об искусстве, проверка «соучастия зрителей» становится особенно необходимой.

Что я конкретно предлагаю?

Во-первых, Союзу кинработников, не откладывая, нужно приложить усилия для создания центра по изучению зрителя. Неважно, как будет на первых шагах называться этот центр — «секцией» союза, или «кабинетом» при союзе, или «сектором» будущего научно-исследовательского института киноискусства (такой институт непременно должен быть создан). Важно начать!

Что же касается широкой сети пунктов наблюдения, то за ними дело не станет. По существу такая сеть уже существует. Первичными ячейками для изучения массового зрителя могут стать киноклубы (особенно студенческие), иначе говоря, клубы любителей кино. Деятельность этих клубов приобретает нынче широкий общественный размах.

В изучении зрителей деятельное участие могут принять кружки кинорецензентов на заводах, фабриках, в вузах.

Немалую помощь могут оказать народные университеты культуры и работники Бюро пропаганды советского киноискусства при Союзе кинработников...

Важно, чтобы над этой проблемой задумались всюду, где киноискусство встречается с жизнью, с массовым зрителем, где можно всего конкретнее наблюдать, как совершаются интереснейшие и важнейшие процессы жизни искусства в обществе и жизни общества — в искусстве.

Хорошо бы, например, вести запись реакций зрительного зала. Еще в двадцатых годах в Ассоциации революционной кинематографии и Обществе друзей советского кино в дополнение к стенографическим записям диспутов, происходивших после сеанса, мы уже начинали вести стенографические записи реакций зрителя в самом процессе восприятия во время сеанса и сопоставляли затем результаты, полученные в самых разных аудиториях.

Подобного рода деятельностью занимается во Франции Институт фильмологии при Сорбонне; результаты его исследований, проводимых под руководством профессора Коэнфета, публикуются в журнале («Ле журналь де ля фильмоложи»).

Все подобные записи и исследования, с одной стороны, могут дать многое для теории искусства и, с другой, подсказать художнику непосредственные практические выводы. Творчество зрителей поможет художнику творить искусство.

В этом сотворчестве — душа искусства.

Хр. ХЕРСОНСКИЙ

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Р. ЮРЕНЕВ

Человеческое

Сюжет картины «Путь к причалу»* сводится к следующему: в шторм спасательное судно «Кола» буксирует к последнему причалу назначенный на слом, полуразрушенный корабль «Полоцк». Неожиданно принят сигнал о бедствии с лесовоза, потерявшего управление близ опасных скал. Чтобы поспеть на помощь, нужно бросить неуправляемый «Полоцк» и обречь на гибель находящихся на нем четырех человек из команды «Колы»: старого боцмана Россомаху, двух матросов и пятнадцатилетнего уборщика Ваську. Капитан предоставляет право решения этим четырем, и они, после недолгого спора, обрубают буксирный трос. «Кола» спасает лесовоз. Не погибают и четверо героев, выдержавших бой с бушующим океаном.

Романтично? Да, безусловно.

Седые валы, обрушивающиеся на палубу. Суровые голоса моряков, переговаривающихся по радио: «... Дело ваше, судя по всему, табак! Буксир надо отдавать. Как понял? Прием!» Трос, готовый лопнуть на полном ходу, но выдерживающий и ... обрубленный!

Столкновение сильных страстей: жизнь или честь? Жизнь или долг спасателей? Страх или благоразумие? Жестокость или мужество? Столкновение характеров: морской волк, сто раз глядевший в глаза смерти, угрюмый и бесстрашный, выбирает жизнь: «Я со смертью вдоволь наигрался... Вы это знаете! А мне сейчас — к причалу дойти надо!» А молодой морячок, свистун и волокита, обладатель усиков и заграничной пестрой рубашки, призывает к самопожертвованию: «Там люди гибнут! Люди! Понял! Мы спасатели! Боцман! Не стучи ложками! Как я людям в глаза буду смотреть! Женам и детям вон тех, которые сейчас там погибнут из-за нас». И, наконец, когда обрублен трос,— черные скалы, грозно надвигающиеся из тумана, из пены, из брызг, вой ветра, зловещий скрежет разбивающегося о камни судна и перекрывающий все голос боцмана: «...Нас заклинило на скалах! Пройду! Трос закреплю на полубаке...» — и титаническое единоборство могучего человека со стихиями: волнами, ветром...

Скажем прямо, все эти захватывающие дух сцены — худшие в фильме. Гораздо интереснее другое.

Гораздо интереснее сцены, прямого отношения к сюжету, казалось бы, не имеющие. Вернее — интересны сцены, образующие сюжет в новом, не традиционном понимании.

Вертолет уже вращает огромными своими лопастями, а небритый озабоченный человек, зычно распоряжаясь погрузкой собак и ящиков, отчитывает ясноглазого подростка за какой-то сломанный дизель, пишет записку о вычете двадцати рублей и вдруг, мальчишески и нежно улыбнувшись, меняется с подростком шапками «на память»: берет засаленную кепчонку, а дает роскошный, огромный треух. Так мы знакомимся с Васькой, который станет потом уборщиком на «Коле», узнаем о его губительной любви к технике, приведшей к поломке дизеля, и о его арктическом жизненном опыте.

В домишке, названном гостиницей, тепло и уютно, но свободных номеров нет. И мы сочувственно прислушиваемся и к трепотне молодого матросика в заграничной рубашке (это он потом произнесет: «Там, люди гибнут! Люди! Понял!») и к укоризненным словам пожилого ненца с веселыми глазами, отчитывающего толстую хозяйку гостиницы за то, что нет свободных номеров для Васьки и матроса. Мы проникаемся духом бродяжничества и товарищества, сближающим людей, случайно повстречавшихся на огромных просторах нашей страны.

А когда мы попадаем на борт «Колы», совершающей еще совсем не героический, а обычный рейс, не в шторм, а при нормальной погоде,— мы радостно знакомимся со всеми членами немногочисленного

---

* Сценарий В. Конецкого. Постановка Г. Данелия. Оператор А. Ниточкин. Художник А. Борисов. Композитор А. Петров. Звукооператор Е. Федоров. «Мосфильм», 1962.

экипажа и с нетерпением ждем подробностей об их характерах, наклонностях, биографиях. И знакомства не обманывают нас. Мы проникаемся глубоким уважением к немногословному капитану, потерявшему семью еще в годы войны и так и оставшемуся одиноким, к толстому механику, отцу семерых детей с его привычкой безостановочно рассказывать всякие небылицы, и к старпому, придирчивому и язвительному. Мы приглядываемся к этому человеку и не можем решить: взаправду ли он пошляк, высчитывающий всерьез, сколько стоит ему каждое свидание с женой, с которой он видится сорок дней в году, а переводит ежемесячно по полтораста новых, тяжелых рублей? А может быть, под колючей, неприятной внешностью он скрывает справедливость, взыскательность, добросовестность? Правда, увидев на борту медведя, мы на минуту заподозрили авторов фильма в желании «оживить» материал и «подразвлечь» зрителя, правда, и вид и поведение очаровательной практикантки-штурманши заставил нас на минуту усомниться, что она действительно хочет стать арктическим моряком, а не манекенщицей и не киноактрисой,— но на неудачные частности мы не обратили особого внимания.

Тем паче, что интересом нашим все более и более овладевал боцман Зосима Семенович Россомаха.

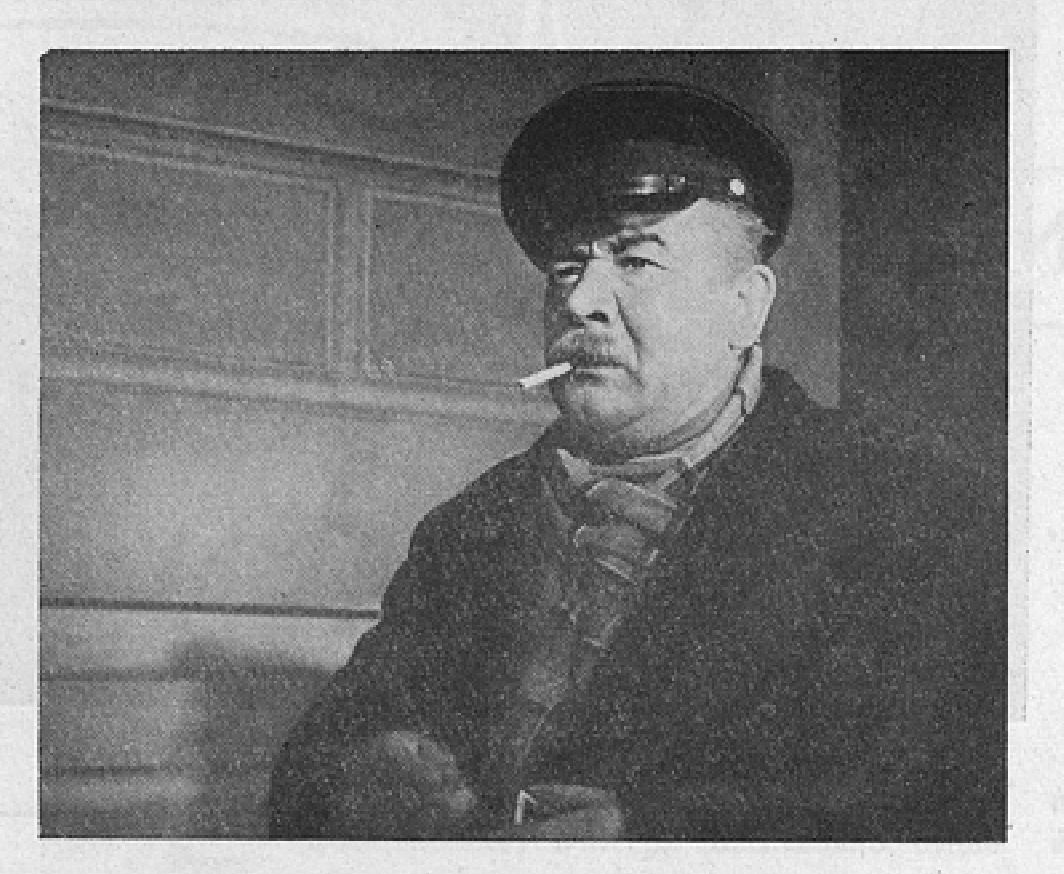
Борис Андреев! Большая и интересная судьба у этого артиста. Появившись незадолго до войны в «Трактористах» Пырьева и «Большой жизни» Лукова, он пленил зрителей ростом и басом, добродушной силой и медлительной непосредственностью. Военные фильмы раскрыли в нем темперамент, способность к героике и пафосу. Затем артист долго и усердно олицетворял русский народ в фильмах, воспевающих личность Сталина. Героика и пафос использовались в батальных и производственных сценах (и они почти всегда были хороши!), а непосредственность и обаяние годились для сцен общения вождя с народом. Горестно было смотреть, как герой, олицетворяющий великий русский народ, смущенно топчется, раболепно улыбается и поддакивает... После таких ролей артисту грозило творческое оскудение, но, к чести Бориса Андреева, он сумел преодолеть недобрый опыт умозрительных схем и вернуться к реализму, к человечности. Немало помогло ему обращение к русской классике, к Толстому, к Станюковичу, но лучшей школой была, как и всегда, жизнь. Илья Журбин в «Большой семье» И. Хейфица, а затем роли в фильмах по сценариям Довженко явились тем великолепным сочетанием человечности и масштабности, народной зрелости и философской глубины, которая достигается лишь подлинным искусством.

Сознаться, увидев имя Андреева в титрах картины молодого режиссера, я подумал: еще один знаменитый артист подобно В. Меркурьеву в «Сереже» осветит молодую картину виртуозно разыгранным этюдом на ранее разработанные темы. Эге, да это современный вариант матроса Лучкина из старой доброй картины «Максимка», ехидно думал я, глядя, как сочувственно косится боцман Россомаха на юного уборщика Ваську... И мне пришлось испытать великое счастье неоправдавшихся подозрений. Боцман Россомаха лишь внешне напоминает прежних героев Андреева. Он — иной. Он тоньше.


«Путь к причалу»

Первое знакомство с боцманом отталкивает. С борта «Колы» молодой матрос бросает провожающему его ненцу редкостный в Арктике арбуз. «Моя, не надо, моя, не привык!» — и ненец кидает арбуз обратно. Матросик — снова ему, ненец — снова обратно. И тут в эту игру великодуший грубо вмешивается угрюмый, огромный боцман. Ловко перехватив арбуз, он с хриплым криком: «Кончай балаган!» шваркает его об сваи. Какая беспричинная злоба!

Взаимоотношения с подростком Васькой лишь сначала напоминают «Максимку». Скоро становится ясно, что вместо нерастраченной нежности примитивной души Лучкина, здесь — разочарованность, усталость, печаль. Что же сломило мощного боцмана, что отравило его равнодушием? Мало-помалу мы узнаем о его жизни. Со славой прошел войну, одинок, ни к чему не привязан. Личная жизнь не сложилась, поэтому резок, груб. Необразован, культурных интересов мало. Лишь на момент мы видим, каким был или мог быть Россомаха прежде. Играя в «настольный футбол» он оживляется, становится ловким, сосредоточенным, упорным. Но выиграв, остывает, замыкается, черствеет. Андреев играет все эти сцены просто и вместе с тем значительно, весомо. Поэтому сквозь обычные, незначительные события и поступки как бы просвечивает сильный, незаурядный человеческий характер. В



«Путь к причалу». Б. Андреев — Россомаха

полном согласии с режиссером Андреев показывает этот характер очень скупо, экономно. Когда звучит тревожный сигнал «человек за бортом!», Россомаха раздевается и прыгает в ледяную воду — без показного драматизма, но и без геройской небрежности. Он, ругаясь, стаскивает с себя бушлат и плюхается в воду как бы нехотя, тяжело. А человек спасен! Но чтобы совсем развеять ореол героичности, Россомаху наделяют после этого поступка элементарным насморком.

Особенно интересно раскрывается характер Россомахи в Мурманске. Он не разделяет сладкого волнения команды, готовящейся к встречам на берегу. Он уныло идет мимо принаряженных, вооруженных гитарой и песней молодых матросов, дружно оборачивающихся вслед прохожей девице. Но по радости, с которой встречает его однорукий человек в тельняшке, выглядывающей из-под пиджака, можно заключить: Россомаха здесь не чужой, его тут дарят и уважением и дружбой.

Но за столом у приятеля, после первой же поллитровки происходит размолвка. Героические воспоминания, нахлынувшие на однорукого, оставляют Россомаху равнодушным. И расчувствовавшийся фронтовик так оскорбляется за святое свое прошлое, что выгоняет Россомаху из дому. И тот уходит покорно и равнодушно.

Мы видим его ночью одного на берегу. Вероятно, он где-то еще немало «добавил». Пошатываясь, спускается он по каменистой насыпи и, войдя в воду, начинает топтаться, бить, пинать спокойно набегающие волны. Пьяный кураж? Да, но и человеческая трагедия. Он мстит океану, отобравшему всю его жизнь, он оскорбляет стихию, обрекшую его на одиночество, лишившую его — но чего?

И вскоре мы узнаем, чего лишил Россомаху океан. Простого человеческого счастья, любви, семьи.

На следующий день, после ночи, проведенной в вытрезвителе, «вырученный» из отделения милиции язвительным старпомом, сопровождаемый жалким и мерзким товарищем по несчастью — алкоголиком-самобичевателем, Россомаха думает только о том, как бы опохмелиться. Но тут и происходит встреча.

Из очереди выходит немолодая, поблекшая женщина в аккуратно завязанном платке, в небогатом, наглухо застегнутом пальтишке. Тихо, сдавленным голосом зовет она: «Зосима!»— и всем телом устремляется к нему и смиряет свой порыв, а на окаменевшем лице сияют большие глаза, полные и радости, и боли, и жалости, и гордости, и надежды.

У актрисы Любови Соколовой своя история работы в кино, своя творческая судьба, и судьба эта несчастливая. Годы юности, годы расцвета творческих сил пришлись у нее на тот недоброй памяти период, называемый «малокартиньем», когда все силы талантливой, зрелой нашей кинематографии тратились на производство десятка помпезных официальных фильмов. Какие уж тут роли!

Но вспоминаешь эпизоды, составившие актерскую биографию Соколовой,— это всегда незабываемые образы. Разве забудешь глаза и руки почерневшей от горя женщины, выходившей в своей землянке бесчувственного, обмороженного Мересьева в «Повести о настоящем человеке»? Разве забудешь страшный крик и поникшее, влачащееся по пыльной дороге тело жены арестованного коммуниста в первой серии «Тихого Дона»? Полная юной прелести сестра Владимира Ильича — Анна в «Семье Ульяновых», страстно устремившаяся навстречу революции Анисья в «Хмуром утре», милая и смущенная мать лоботряса в «Сереже» — все свои разнообразные роли Соколова сыграла с подлинным чувством и ясной, многозначительной простотой. Но не было еще у актрисы той настоящей роли, в которой мог бы полностью раскрыться ее обаятельный талант.

И вот опять — небольшой эпизод. Но и Соколова и Андреев играют его так, что он становится центром человеческого содержания картины.

Мария и Зосима любили друг друга в трудные годы войны. По случайно оброненным словам, по внезапно вспыхивающим воспоминаниям — «шрам-то на руке остался...», мы понимаем — это было сильное и светлое чувство. Но жизнь раскидала, разлучила их. Она думала — он погиб; ему не с чем было к ней явиться. Шли годы. Все поросло быльем. И вот внезапная встреча вновь всколыхнула их души, заставила досадовать, жалеть, может быть, надеяться...

Диалоги между Марией и Зосимой, как и диалоги других наиболее удачных сцен фильма, скупы и богаты подтекстом. Писатель Виктор Конецкий с

тонким мастерством освобождает текст от мотивировочных, информационных фраз, которые так трудно и неинтересно произносить актерам, и строит диалоги в лаконической и вместе с тем жизненной, бытовой манере, где не всякий вопрос получает прямой ответ, где между словами остается место и для непроизнесенной мысли и для невыраженного чувства. И артисты превосходно используют возможности диалога. За скупыми, часто незначительными, случайными словами, они раскрывают и целые пласты воспоминаний, и вспышки чувств, и нарастающую драматическую борьбу.

Мария выигрывает поединок с Зосимой, она побеждает его женственной добротой, горделивой материнской чистотой, всей столь обычной и горькой прозой прожитой в трудах и лишениях жизни. Она воспитала сына: он, вероятно, веселый и нежный, он собирается в вуз, на исторический факультет, а сейчас он на танцах. Она заслужила уважение и любовь окружающих людей: мы видим, с какой сыновней почтительностью относится к ней мичман, которому она стирает сорочки. Каждое слово, каждый сдержанный жест Соколова наполняет человеческим достоинством, ей удается показать душевную ясность и гармонию своей героини. И поэтому Андреев может очень скупыми средствами убедить нас, что в сознании Зосимы произошел перелом, что он теперь будет стремиться вернуть утраченное простое счастье. И мы верим в возвращение и в перерождение угрюмого, но трепетного сердцем человека. И мы не осуждаем его, когда он не соглашается обрубать трос и жертвовать своей жизнью. Мы понимаем — жизнь только что приобрела смысл, и за эту новую для Зосимы жизнь стоит бороться.

Итак, значит, не романтикой подкупает нас фильм «Путь к причалу», а жизненной прозой, тонкими по психологической разработке бытовыми сценами, где в обычных, подчеркнуто повседневных обстоятельствах найдено то, что так необходимо для искусства, что можно определить словом человеческое.

Мне хочется ответить: и этим и романтикой.

Романтикой, так как именно в обычных, подчеркнуто повседневных событиях фильма ощущается романтический дух.

Сценарий Виктора Конецкого и фильм режиссера Георгия Данелия тем и привлекательны, что действие картины «Путь к причалу», ее содержание совсем не ограничиваются происходящим на экране, а простираются за рамки экрана, за рамки сюжета, за рамки произносимых диалогов. Ненадолго, подчас случайно мы встречаемся с людьми, биографии которых значительны, интересны, судьбы которых трудны и поучительны, характеры которых сильны и своеобразны. Мы не все узнаем об этих людях во время этих встреч. Но за немногим встает большее, а за ним — что-то еще более значительное, масштабное — образ нашей страны, образ нашего времени.

Старому и верному драматургическому принципу показа решительных, поворотных, кульминационных событий в жизни героя, принципу сосредоточения, концентрации этих событий и развития их перед лицом зрителя — современный кинематограф предлагает новый, более тонкий, зыбкий, но не менее интересный принцип: перед глазами зрителя разворачиваются события, произвольно выхваченные из жизненной цепи, но за ними ощущается вся цепь, все широкое, неповторимое, увлекательное многообразие жизни. Конецкий и Данелия уверенно и свободно владеют этим новым методом кинематографического сюжетосложения.

Эпизоды фильма, не весьма связанные между собой, не слишком драматичные, ведут нас и к прошлому, и к настоящему, и к будущему полюбившихся нам героев фильма.

Прошлое большинства из них связано с войной. На войне погиб отец Васьки, война разлучила Зосиму с Марией, воспоминаниями о войне полон однорукий, воспоминаниями о войне полон и капитан «Колы» Гастев. И если однорукий гневается на за-


«Путь к причалу». О. Жаков — Гастев, Б. Андреев — Россомаха

«Путь к причалу». Л. Соколова — Мария




«Путь к причалу». А. Метелкин — Васька

бывчивость других, героизирует прошлое, громко взывает к погибшим, Гастев на редкость немногословен и замкнут.

Удивительный артист Олег Жаков умеет ничего не играть, ничего не делать на экране, но так, что каждый взгляд, каждое тихо произнесенное слово раскрывают существенное, важное, большое. Из случайно брошенной фразы мы узнаем, что семья капитана погибла, а новой он не обзавелся. И тогда мы особенно ценим суровое внимание, которое оказывает капитан уборщику Ваське. Искорка нежного юмора, блеснувшая во взгляде Жакова, сказала нам больше иных монологов.

Прошлому капитана и боцмана посвящена сцена на «Полоцке». Молча эти сильные, крупные мужчины бродят по полуразрушенному, назначенному на слом кораблю, и из нескольких слов мы узнаем, что они здесь воевали, что многих они здесь оставили, и ни бои, ни боевые друзья — не забыты. И тогда мы особенно оцениваем доверие, которое оказывает капитан боцману, молчаливый упрек во взгляде вместо выговора или взыскания, когда боцман провинился. И тогда большой драматизм приобретает решение капитана бросить боевых товарищей, корабль «Полоцк» и боцмана Россомаху на почти верную погибель в бушующем море, чтобы спасти лесовоз, наполненный людьми. Прошлое должно уступить настоящему, и это наполняет фильм романтическим, поэтическим настроением.

Настоящее героев фильма связано с освоением богатств суровой северной земли, с обузданием грозного северного океана. И торопившийся начальник, подаривший Ваське шапку, и старый ненец, и молодые матросы на «Коле», и Мария, и ее сын, и юный мичман, приходивший за выстиранными рубашками,—все они участники большого, общего и прекрасного дела, все они принадлежат к одной семье. И это тоже наполняет фильм романтическим настроением.

И поэтому мы верим в будущее этих людей. Поступит на исторический факультет сын Марии. Станет большим человеком Васька. Будут счастливы молодые матросы. Найдет путь к причалу и нелюдимый Зосима. Мария его простила. К ним вернется любовь.

Не найден финал фильма. Красивые фразы, вдруг произнесенные диктором, не могут служить завершением. Но нужно ли такое завершение? Перспектива, которой не дает закончившееся, логически завершенное действие, но которую открывает новый принцип сюжетосложения, удачно примененный в фильме «Путь к причалу», тоже делает фильм поистине романтическим.

Молодой режиссер Г. Данелия выдержал трудное испытание. Большой успех его первого, поставленного совместно с И. Таланкиным фильма «Сережа» обязывал ко многому. И режиссер это многое сделал. Не все сцены, как уже сказано, удались одинаково хорошо, но как не оценить забавные режиссерские тонкости вроде веселой трескотни «Айболита», разносимой мощными репродукторами над пустынным арктическим пейзажем, или стрельбы Васьки из воображаемого пулемета, или карапуза, умеющего набрать телефонный номер, но не могущего дотянуться до аппарата? Но главное достижение молодого режиссера — в работе с актерами, в умении любовно и тонко рисовать человеческие характеры. Здесь Данелия показал созревшее мастерство.

Оператор А. Ниточкин дал много по-настоящему красивых пейзажей порта и арктических одиноких поселков. Удачно найденные ракурсы подчеркивают и мощь современной техники и суровое могущество непокорной природы. Очаровательна музыка А. Петрова. Задумчивая и сердечная песенка несомненно запомнится, улетит из фильма в народ. Освежает краски оркестра введение в музыку свиста, звона бортового колокола, скрипа палубных надстроек, воя ветра. Правда, модная в киномузыке челеста порой звучит у Петрова совсем как у Нино Рота, но изобретательность и мелодический дар молодого композитора помогут ему быстро преодолеть все, даже хорошие, влияния.

Молодые и одаренные люди делали фильм «Путь к причалу». В фильме есть неровности, упущения, но не о них хочется думать, их можно не замечать, потому что в фильме так много подлинно тонкого, доброго, человеческого. Фильм будоражит воспоминания, манит к новому, незнакомому. Он романтичен и современен.

Н. ИГНАТЬЕВА

По совести

Есть кинопроизведения яркие, броские, сразу покоряющие талантливостью, новизной и смелостью выразительных средств. И есть фильмы куда более скромные на вид, будто бы непритязательные, постепенно набирающие силу и овладевающие вниманием зрителя. В таких картинах задевает за живое не столько оригинальность выражения, сколько значительность мысли, последовательно и настойчиво проводимой авторами, ощущение остроты проблемы, которую художникам необходимо вынести на широкий суд, сделать общественным достоянием.

Литературная критика не раз писала о гражданской направленности творчества Владимира Тендрякова. Кинокритика может то же самое сказать о фильмах Владимира Скуйбина, молодого режиссера, сумевшего за короткий срок — какое-нибудь пятилетие — прочно утвердить в кинематографе свою тему. Думается, не случайно возникло это содружество — Тендряков и Скуйбин. Недаром после «Чудотворной» оно нашло продолжение в работе над фильмом «Суд»*. И писатель, и режиссер принадлежат к числу тех художников, которые по природе своей не могут довольствоваться боковыми, «спокойными» проблемами, они должны сказать свое слово по основным, решающим вопросам, должны занять позиции на переднем крае жизни.

Но разве это передовая — небольшая деревня Кузьминки, затерявшаяся среди глухих, непроходимых лесов? Не целина, не научный атомный центр, не металлургический гигант... Крепкий деревянный сруб, огороженный высоким частоколом — жилье одинокого охотника Семена Тетерина, лесные болотные топи, по которым он бродит с верным псом Калинкой, — какая уж тут передовая!

Не сразу авторы фильма «Суд» подводят к тому конфликту, что окажется в центре киноповествования, заставит не только пристальнее вглядеться в героев картины, но и заглянуть в собственную душу, спросить себя: а как бы поступил ты, по каким законам? Действие разворачивается неторопливо, нам как бы дают возможность как следует присмотреться к тем людям, которые, не подозревая того, станут участниками трагической истории, а затем пройдут решающую проверку, будут держать серьезный экзамен на звание Человека.

Крепкий, коренастый Семен Тетерин, спокойный, немногословный, скупой в выражении чувств «лесной житель».

Худощавый, подтянутый начальник строительства Дудырев, с умным, порой ироничным прищуром глаз.

Мешковатый, суетливый, неуверенный в себе фельдшер Митягин.

Вот он, этот необычный для кино «треугольник», перед которым неожиданно встанут сложные, трудные моральные вопросы.

Сейчас они в азарте медвежьей охоты: звонкий лай собак, рев зверя, взведенные курки ружей... А завтра наступит день мучительных раздумий, терзаний и страха. Одним выстрелом наповал был убит медведь, другим — человек. Кто повинен в убийстве? То ли Митягин, плохо управляющийся с ружьем, то ли Дудырев, давший промашку. Кому-то из них придется отвечать перед судом.

Собственно фильм начинается с того самого момента, когда Тетерин, свежевавший медвежью тушу, обнаружил ту самую пулю, которую не смогла найти в голове зверя докторша. Пуля эта — прямая и единственная улика. Только она может указать, кто застрелил человека. Вот почему маленькую пулю, размером с речную гальку Семен берет в руки, словно большую тяжесть, за ней стоит человеческое горе, нежданная беда. Вот почему, раскатывая пулю на чугунной сковородке, думает он невеселую думу: ведь каждое его движение приближает к Митягину несчастье, а в том, что пуля эта не митягинская, Тетерин и не сомневался — своими глазами видел, как неумело тот обращался с берданкой. Конечно, медведя уложил Дудырев. И вдруг неожиданность: пуля не подошла к стволу дудыревского ружья! Значит, Митягин попал в зверя, значит, спрашивать надо с Дудырева.

Так завязывается сложный психологический узел в душе Семена, и артист Николай Крючков, исполняющий эту роль, отныне прочно связывает нас с переживаниями своего героя. Потому что от того, что происходит, Тетерин не может легко и просто отмахнуться, мол, моя хата с краю, — это не в характере Семена, каким показывают его авторы.

Найденная пуля не облегчила тяжести, которая легла на сердце Семена, не сняла беспокойства: ведь не только Митягину, старому своему соседу, Тетерин не хочет зла, не желает он его и Дудыреву, умному и уважаемому в округе человеку. Как быть? Пусть поможет решить сам Дудырев, решить справедливо, по совести.

С этим и приходит Семен Тетерин в кабинет начальника строительства. И когда ведется между ними

* Сценарий В. Тендрякова. Постановка В. Скуйбина и А. Манасаровой. Оператор В. Богданов. Художники С. Воронков и И. Новодережкин. Композитор А. Локшин. Звукооператор С. Минервин. «Мосфильм», 1962.



«Суд». Н. Крючков — Семен Тетерин

невеселый и трудный разговор, когда мы слышим в ответ на вопрос Дудырева, чья пуля, твердое: «К твоему стволу не подойдет, Константин Сергеевич», и видим лицо Семена, в глазах которого и вопрос и надежда, тогда понимаем отчетливо и ясно — да, авторы картины воюют на переднем крае. Воюют за мужество, проявленное не в огневой атаке, не под бешеным натиском врага, а вот здесь, в обычной и мирной обстановке, где единственное оружие, которое может быть направлено против тебя, — твоя собственная совесть.

Легко себе представить, что сцену эту можно было снять эффектно и динамично: активно наступающий Тетерин и «прижатый к стенке» неожиданной находкой, но не решающийся принять на себя вину Дудырев. Между тем в фильме этот кусок поставлен предельно просто, дан в замедленном темпе. Аппарат подолгу задерживается на лицах, диалог прерывается длинными паузами, люди говорят подчеркнуто спокойно, хотя разговор рождает в душе каждого сложные переливы чувств. Режиссеру В. Скуйбину, работавшему над картиной с А. Манасаровой, важно здесь передать атмосферу глубокого и трудного раздумья, владеющего героями картины.

Не случайно, не сразу, а словно оттягивающим решительный момент жестом вынимает из кармана пулю Семен Тетерин, долго катает ее на ладони Дудырев. Тягостное молчание наступает почти каждый раз после слов, обращенных Тетериным к Дудыреву. И Семен не торопится получить от него ответ, потому что понимает, в каком сложном положении оказался человек. Но в то же время Тетерин жаждет справедливости, той правды, в которую верил, когда шел сюда, надеясь уладить все по-людски. И когда не встречает ее, то покидает кабинет, ступая отяжелевшими ногами, низко склонив голову, чтобы не встретиться взглядом с тем, на кого полагался какие-нибудь полчаса назад.

Пробный камень был брошен. Правда, за которую ратовал Тетерин, отступила в сторону. Дудырев не сумел побороть себя.

Мне кажется, что эта тема высокой и чистой правды, которая необходима человеку как воздух, потому в первую очередь так сильно выражена в картине, что ее с огромным внутренним темпераментом и настоящим пафосом несет Николай Крючков. Чем дальше движутся события, развивается образ, тем острее звучит она в исполнении артиста, приближаясь к финалу мощным creschendo. Безусловно, это самый глубокий характер и самая большая удача актера не только в этом фильме, но, пожалуй, во всем его творчестве. И если говорить о той эволюции, которую прошли образы, созданные Н. Крючковым на экране, то нельзя не порадоваться, что в последние годы популярный артист предстал перед нами в совершенно новом качестве, открылся как мастер умного и тонкого психологического анализа человеческой души.

Крючков очень точно дает экспозицию характера своего героя. При всей замкнутости, сосредоточенности в себе Семен Тетерин вовсе не человек-загадка, от которого можно ожидать всякого. Нет, это мужик бесхитростный, прямой, он не из тех, что носят за пазухой камень или легко изменяют своему «я». Веришь, что ему действительно «себя терять не приходилось», жил он до сих пор по чести и справедливости.

Потому и пошел Тетерин с чистой душой к следователю и предъявил ему пулю, вынутую из медведя,— не мог он скрыть тайну, от которой зависела судьба Митягина, судьба человека. И в голову не пришло, что этот маленький кусочек свинца станет уликой против него, Семена.

Вот здесь и для Тетерина пришел свой час духовного испытания, проверки на прочность. Будет ли он стоять насмерть?

Для авторов фильма это первый и главный вопрос

Не должен человек, не имеет права «терять себя», идти наперекор своей совести даже тогда, когда ему очень трудно, когда обстоятельства складываются не в его пользу. Нельзя молчать в то время, как совершается несправедливость и это молчание пагубно может сказаться на человеке, живущем рядом с тобой. Именно потому с таким темпераментом утверждают эту мысль создатели картины, что в твердости духа, в незыблемости высоких принципов

отношений людей, жизни общества видят одно из важнейших условий успешного строительства будущего.

Семен Тетерин солгал. Солгал прежде всего самому себе. Что это — случайность, минутная слабость сильного человека, легкомысленная ошибка?

Фильм «Суд», очень бережный к авторской мысли, нигде не жертвующий ею ради эффектной «кинематографичности», предполагает требовательное совместное раздумье художников и зрителя. Кстати, этот ориентир на интеллектуальное восприятие зрителя вообще характерен для многих последних работ молодых и старших мастеров кино. «Полтора часа быстротекущего действия» все чаще сменяют «полтора часа размышлений». То, что произошло с Семеном Тетериным, также требует не добросовестной фиксации на экране, а глубокого раздумья.

Большие изменения произошли в нашей действительности. Позади те дни, когда в атмосфере культа Сталина попирались демократические нормы жизни, нарушалась революционная законность. Идет повсеместная борьба за восстановление ленинских принципов. Но борьба эта требует определенных усилий — время культа личности оставило свои следы, и не сразу искореняется то, что насаждалось годами, а то и десятилетиями, особенно если речь идет о психологии человека.

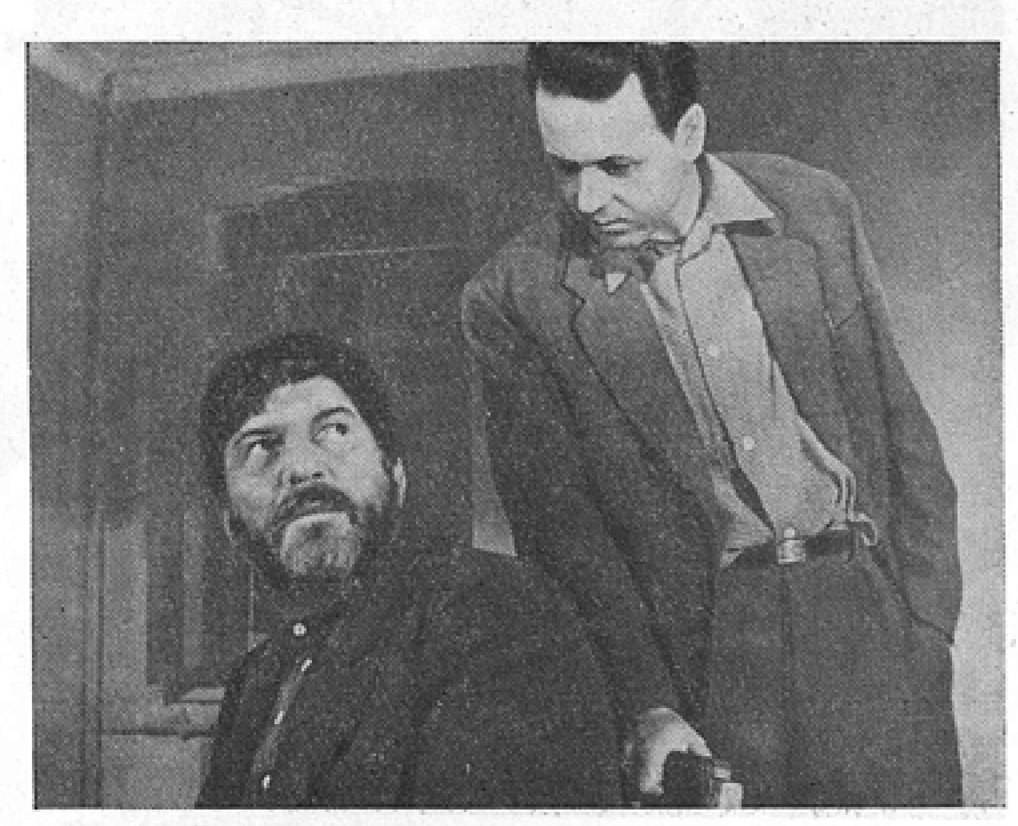
Следователь, который ведет дело, вызванное трагическим выстрелом на охоте, все подчиняет вероятной, но, главное, наиболее удобной версии о том, что виновник случившегося убийства — Митягин. Так спокойнее: Дудырев — начальник крупного строительства. Если привлечь его к ответственности, тогда шуму, а то и неприятностей не оберешься. Совсем другое — безответный Митягин. Вместо того чтобы объективно вникнуть в обстоятельства происшествия, следователь — и это хорошо подчеркивает артист К. Лылов — сознательно отметает доказательство невиновности Митягина — обнаруженную Тетериным пулю. И не просто не принимает ее во внимание, но с удивительной бойкостью квалифицирует поступок охотника: «Вы собираетесь спасти виновного дружка и утопить Дудырева...» Режиссура здесь не преувеличивает, не сгущает краски, не делает образ преднамеренно антипатичным. В самом ходе событий раскрывается гнилая суть этого службиста, хорошо знающего силу произносимых им слов, но глубоко равнодушного к их реальным последствиям. Вот оно, живое наследие культа, против которого со всей непримиримостью восстают создатели картины, поднимая вторую, не менее важную тему — о доверии к человеку. Вот один из ответов на вопрос, почему солгал Семен Тетерин, сказав позднее, что никакой пули не было.

Я не помню за последнее время на экране столь убедительного разоблачения благоразумного равнодушия. Того, что порождает ложь и фальшь. Что лишает людей самого драгоценного — веры.

Такие, как следователь, не хотят понимать Тетерина, пришедшего со своей находкой по зову сердца. И не могут понять Дудырева, доказывающего, что он верит Семену. Первый для них — «лицо заинтересованное», второй — «Дон-Кихот какой-то», «скорей Нехлюдов». Обычные, казалось бы, элементарные нормы человеческого поведения для них недоступны.

Линии Тетерина и Дудырева в фильме то скрещиваются в прямом конфликте, то идут параллельно, то снова возникает точка соприкосновения этих героев. Система доказательств правды у них разная. «Эко!» — только и может воскликнуть в ответ на многословные речи следователя Тетерин. Дудырев же настойчиво, твердо старается переубедить работников прокуратуры, действует активно и решительно. Олег Жаков, которого мы, к глубокому сожалению, довольно редко видим на экране (допустима ли такая нерачительность по отношению к таланту?), убеждает зрителя: его Дудырев честен, не только из чувства уважения к самому себе он не успокаивается, добиваясь правды, он воюет за истину ради истины. И в этом его кровное родство с Семеном Тетериным. Пожалуй, только в этом образе фильма есть разночтения с одноименной повестью В. Тендрякова. Там Дудыревым скорее двигали самолюбивые мотивы, и довольствовался он полуправдой, признавая себя виновным наравне с Митягиным. Здесь на суде он настаивает на достоверности первоначальных по-

«Суд». Н. Крючков — Тетерин, К. Лылов — следователь



казаний Тетерина о вынутой из медведя пуле, тем самым подписывая себе приговор. Значит, доминирует чувство совести, оно определяет поведение героя.

Временное отступление от правды и настойчивое возвращение к ней — вот путь Дудырева в фильме. У Семена Тетерина дорога более сложная. Сначала непреодолимое желание донести до людей истину; затем, после столкновения с теми, кто не хотел, уходил от этой правды, горькие и мучительные раздумья, а в результате — отступничество; наконец, глубокое раскаяние и суд над самим собой.

Трудные этапы развития судьбы своего героя Н. Крючков показывает с той мерой художественной убедительности, какая просто не позволяет расчленить драматургию характера и мастерство его воплощения. Образ создан на редкость целостный и глубокий. Актер умеет мыслить на экране, потому ему удается с такой проникновенной силой раскрыть перед нами духовный мир своего героя. И беседы со следователем, когда поначалу Тетерин наступает, но потом, поставленный в тупик стечением обстоятельств, дает «задний ход»; и разговор с председателем колхоза Донатом, спор с ним и решительное неприятие Семеном «двух правд», которые исповедует тот; и томительно долгое путешествие по лесным болотам в надежде здесь, на природе, успокоить душу; не отпускающие, гнетущие размышления с тоской и болью в глазах: «Не докажешь — загремишь», и вдруг раздраженный, отчаянный жест, забрасывающий пулю в болотный мох,— все это сыграно Крючковым крупно и значительно, раскрыто как настоящая человеческая драма.

«Суд». О. Жаков — Дудырев, Н. Крючков — Тетерин





«Суд». В. Кольцов — Митягин

В сцене суда Тетерин—Крючков словно придавлен тяжестью своего греха, тех фальшивых слов, что с трудом, еле-еле выдавливает из себя. А иногда и слова эти он произнести не в силах — только кивает в знак согласия головой. Взгляд опущен вниз, устремлен в пол — не может Семен смотреть в глаза людям. И ноги не держат — сразу сник, обмяк этот крепкий, здоровый человек. А когда аппарат приближает к нам Семена, дает его крупным планом,— на экране страдающее, постаревшее, осунувшееся лицо.

Совсем недавно выходил Семен Тетерин из кабинета Дудырева тяжелыми, грузными шагами, озадаченный тем, что этот человек не оправдал его надежд. И сейчас походка Семена тяжела, низко согнулась спина, голова ушла в плечи. Только не от чужой вины — от своей собственной, еще более сильной.

Идет Семен из суда, ветер бьет в лицо, ноги утопают в снегу — клонится к земле кряжистая мужицкая фигура. Один в чистом поле. Заскрипели печально ворота, Семен сел на крыльцо, опустил голову...

«Нет более тяжкого суда, чем суд своей совести» — так заканчивает В. Тендряков свою повесть.

Наверное, и в фильме, венчая кинорассказ, могли прозвучать из-за кадра эти слова, поставив ту самую точку, которая в искусстве иным кажется столь необходимой. Для авторов «Суда» она оказалась

ненужной. Мысль, заключенная в картине, ясна сама собой, понятны и чувства, владеющие героем.

...Медленно отъезжает камера, отдаляя от нас неподвижно сидящего на крыльце Семена Тетерина, темный силуэт человека и белизну нетронутого снега вокруг.

●

Четыре картины поставил Владимир Скуйбин, и «Суд», на мой взгляд, лучшая, наиболее зрелая из них.

В своих работах молодой режиссер обращается и к прошлому, рассказывая о первых годах становления Советской власти, и смело вмешивается в нынешний день жизни — всегда с одной целью: утвердить высокие нравственные законы, по которым должен жить человек, вырвать те корни старого, что, цепляясь, мешают идти вперед.

Именно этим гражданским стремлением одержим художник, и его активная позиция сражающегося бойца представляется нам куда более значительной и высокой, чем самые изысканные эстетические поиски, не выходящие, однако, за пределы формального искусства на широкую дорогу жизни.

«Жестокость». «Чудотворная». «Суд». Не случайно Скуйбин обратился к этим вещам, не случайно интересы режиссера оказались связанными с творчеством таких писателей, как Павел Нилин и Владимир Тендряков.

«Мы отвечаем за все, что было при нас... и за то, что будет после нас» — эти слова из нилинской «Жестокости» не только определили направление и пафос одноименного фильма. Их можно поставить эпиграфом ко всем произведениям, над которыми работал Владимир Скуйбин.

Бывают разные подвиги. Неосознанные, вызванные неожиданным, но решающим мгновением. И те, что совершаются каждодневно, в трудном, порой мучительном преодолении недуга. Когда думаешь о почти нечеловеческих усилиях, которые вызывает у тяжелобольного Скуйбина работа над картиной, каждый час съемок,— подвиг молодого художника, скромный и незаметный для посторонних глаз, раскрывается во всей своей мужественной силе.

И, наверное, потому так мужественны и созданные им фильмы, где придирчивый и строгий взгляд режиссера требователен к людям. Он знает настоящую цену жизни и хочет видеть ее прекрасной, незамутненной.

—«Он был против всякого обмана и боролся только за правду».

Это образ не только любимого героя Владимира Скуйбина — Веньки Малышева. Это образ самого художника, честно воюющего на передовой нашей жизни.

А. ЗОРКИЙ

Триптих о времени

Меняется время, и вместе с ним постепенно меняется поэтика киноискусства. И то, что вчера еще казалось непривычным, завтра становится явлением закономерным.

Но мы не всегда еще умеем угадывать это новое и порой отсылаем на «периферию искусства» то, что на самом деле прокладывает пути вперед.

Фильм молодого грузинского кинорежиссера Ланы Гогоберидзе «Под одним небом» * принадлежит, на мой взгляд, именно к таким произведениям. А между тем у некоторых своих первых критиков он получил незаслуженно «периферийную» оценку. И хотя, скажем, рецензия В. Кардина в «Советском экране» на редкость благожелательна, фильм Л. Гогоберидзе, по-моему, займет в нашем киноискусстве куда более заметное место, чем ему предназначает критик. О фильме «Под одним небом» В. Кардин пишет: «Все три новеллы — о любви, вернее — о любви и о времени, которое окрашивает человеческие чувства в свои цвета».

Нет, все три новеллы не о любви: первая из них — о революции, вторая — о войне, третья — о современных эстетических воззрениях, о положении художника в обществе.

А любовь здесь действительно есть, и на ней действительно построены новеллы кинокартины. Ее выражением на экране тонко, талантливо владеет Лана Гогоберидзе. Однако любовь разных времен и разных героев для режиссера не главный предмет исследования.

Три новеллы, своеобразный кинотриптих, объединяет не одна лишь переливающаяся из рассказа в рассказ любовь. И одно небо осеняет три истории, одна

* Сценарий Л. Гогоберидзе, А. Сулакаури. Постановка Л. Гогоберидзе. Оператор Л. Пааташвили. Художники Н. Игнатов, Д. Таканшвили. Композитор Р. Лагидзе. Звукооператор В. Долидзе. «Грузия-фильм», 1962.



«Под одним небом». О. Асатиани — Майя, Ц. Цицишвили — Дапино

музыка — трижды по-разному—звучит в начале каждой новой новеллы.

Три поколения пройдут мимо нас по экрану.

Первый рассказ о княжне Майе — о ее тревожном путешествии к морю, напоминающем бегство, о безнадежной последней любви к князю Бондо, похожей на предательство, о ее гордой и грозной, самовольной гибели. Непривычны и словно бы нетрадиционны герои этой истории самых первых, далеких лет революции. Диковинна романтика этой кинобаллады — как кольца княжны Майи, сорванные с пальцев, канувшие в волнах моря. Время и место действия порой кажутся зрителю абстрагированными, неопределенными. Последний проход Майи по берегу, ее разговор со служанкой и, наконец, добровольная смерть в волнах моря — трагическим искуплением зла, которое несет в себе героиня, могут напомнить нам античную трагедию.

Но спросите себя: какое оно, это время, убившее княжну Майю, и вы вспомните революцию, вы найдете знакомый ряд героев в доме Турбиных, в «Сорок первом». Неожиданно история княжны Майи близка «Сорок первому». Не сюжетом, не любовной коллизией, а именно социальной темой. Непримирим, безнадежен разлад героев прошлого с наступившим новым.

Мне приходилось слышать, что первая новелла, несмотря на мастерство ее создателей, оставляет зрителей холодными. Это в чем-то справедливо. Мы действительно испытываем некую отчужденность, но скорее не к художественной манере авторов, а к самой сути повествования. Но разве не чуждо нам то прошлое, что уходит на экране вместе с Майей?

Замедленно, сурово и торжественно это повествование. Плавная музыка, спокойный ритм сцен сочетаются в «Княжне Майе» с бурными вспышками чувств героев, с внутренним эмоциональным напряжением рассказа. Режиссер и прекрасный оператор Леван Пааташвили ни одной сцене, ни одному эпизоду, пусть самому прозаическому, не придают бытовой интонации. Все просто. Все приподнято. Это полнозвучная, эпическая по настроению лирика.

Поэтический ключ этой новеллы скрыт в сопоставлении образа княжны Майи (О. Асатиани) и Дапино (Ц. Цицишвили), ее служанки. Сейчас все силы жизни стихийно служат Дапино, все отвернулось от Майи. Победа Дапино неизбежна, хоть и не осознана ею самою.

Да, не все понятно Дапино и ее жениху—крестьянину Амбако. Непонятно то черное, горькое и злое, что уносит с собой из мира Майя, непонятна ее тоска, ее гордая, высокомерная отчужденность. Когда княжна уходит в море, решив умереть, Дапино не понимает этого, Дапино, освобожденная, еще остается служанкой.

Но в ее робкой молодости уже больше силы, чем в Майе, и в застенчивости Дапино мы угадываем будущую гордость. Так тема победы нового, юного в первый раз зазвучала в картине Л. Гогоберидзе. Именно это светлое чувство пережитого обновления берет режиссер в свой второй рассказ о том, что происходило под тем же небом двадцать лет спустя.

«Под одним небом». К. Андроникашвили — Нина, Р. Татарадзе — Зурико («Ушастик»)



...Новелла «Голуби». Где-то за сотни километров от фронтов по серым крышам замаскированного, притихшего города пролегла война. Двое — Леван (Г. Киасашвили) и Нана (К. Андроникашвили), девочка, которую чаще в этой картине называют Трещоткой, дежурят на крыше. До них не доносится гул канонады, не прилетают сюда самолеты. Отряд солдат проходит внизу по булыжной мостовой, а за ним ковыляет инвалид. Да из окошка госпиталя, в доме напротив, поглядывают на крышу раненые. И все-таки в «Голубях» война. Все вдруг изменившая, она вместе с горем и бедой сблизила юных героев рассказа, вчерашних детей превратила во взрослых.

Собственно это происходит на наших глазах в тихие, внешне спокойные часы дежурства на крыше. Здесь не будет сказано особенных слов, не случится многое из того, что написано на роду человеческом: любовь, ее признание, разлука, ожидание и смерть. Показано это очень просто, вернее выражено через очень простое. Озябшая фигурка девушки в свитере, ее доверчивые глаза, чуть назойливая влюбленность...

А потом любовь, которой не дано сбыться: тень войны — палата раненых, искалеченных людей. Тень смерти, особенно непонятной, до боли необъяснимой в этом тихом, далеком от фронта городе.

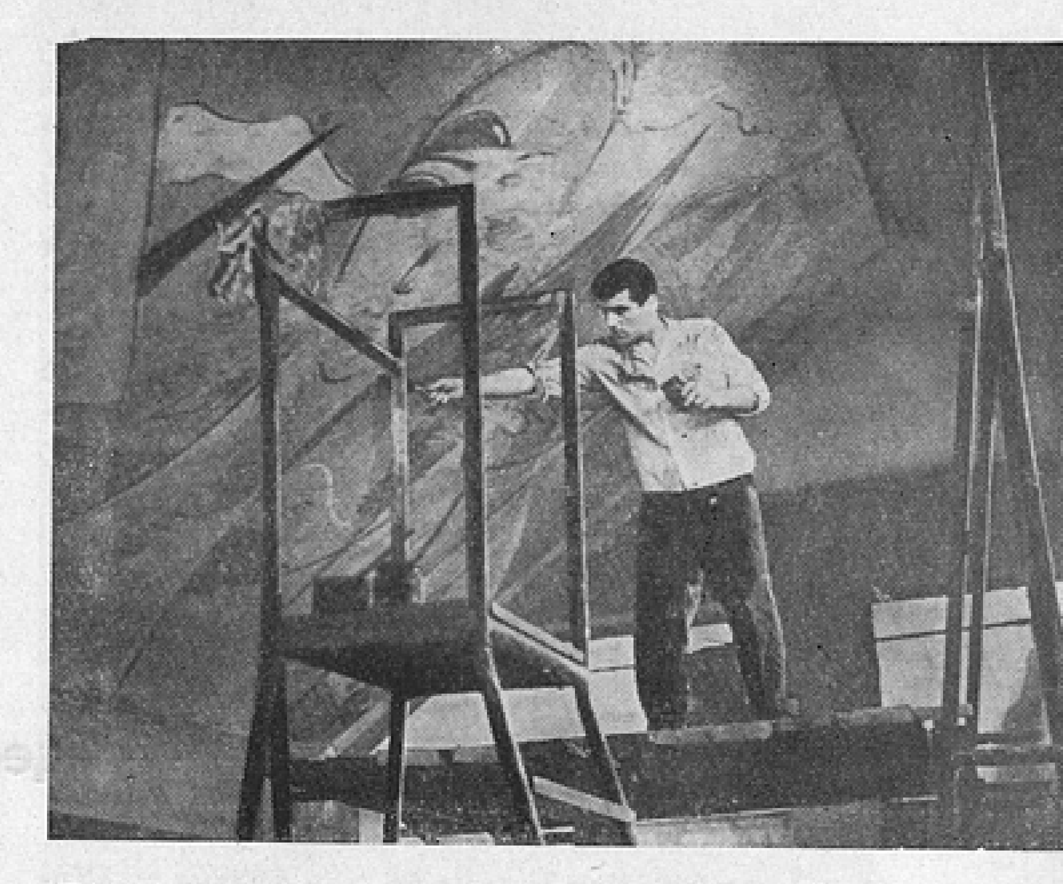
Две фигуры, вознесенные крышей высоко над землей, будут говорить, смотреть друг другу в глаза, не узнавая в этом прощания навсегда. Лишь нам придется почувствовать это. Трещотка-Нана изменится прямо перед нами. Любовь, потом ожидание, потом весть о смерти Левана сделают ее взрослой.

Удивительно органична в этой роли юная актриса К. Андроникашвили, показавшая героиню такой искренней, живой, обаятельной. На мой взгляд, образ Наны—столь же яркая удача актрисы, что и работа Ж. Прохоренко в «Балладе о солдате». Притом это совершенно новый, не повторяющий уже сказанного образ.

Когда приходит весть о гибели Левана, Трещотка и маленький мальчик, прозванный Ушастиком, остаются одни на крыше. Убита любовь, но возвращаются голуби, выпущенные Леваном перед уходом на фронт. Они прилетают назад, как просветление и успокоенце, как надежда и добрая примета.

Так кончается этот короткий рассказ о войне. Он снят, как и написан, — одним дыханием. Здесь особенно находят себя поэтическая манера оператора Л. Пааташвили, углубленно лирический взгляд на мир режиссера Л. Гогоберидзе.

И чувствуя уже близкой поэтику этого фильма, мы смотрим третью новеллу — «Фреска».



«Под одним небом». Т. Арчвадзе — Резо

И снова не в любви здесь дело, хотя именно горькая, неразделенная любовь Русудан заставляет вдруг вспомнить княжну Майю, как вспоминали мы Дапино в новелле о «Голубях».

Создавая всякий раз точную, социально определенную атмосферу времени, режиссер находит и его поэтический знак: неизбежную победу юного, расцветающего начала жизни. Это оно сомкнуло воды над головой княжны Майи, но и оно отодвинуло в сторону более взрослую, зрелую, усталую Русудан, чтоб уступить дорогу юной Леле.

Герой «Фрески» художник Резо наткнулся на непробиваемую твердолобость людей, призванных оценить его талант. Правда, история эта рассказана в чем-то наивно и приглаженно, острота и значительность сюжета этой новеллы во многом теряются из-за того, что эстетические противники художника удивительно аморфны. От этого победа Резо оказывается нетрудной.

Сильнее всего в «Фреске» утверждение права художника на поиск, на раскрытие созвучной современнику красоты. Здесь очень удачен светлый, лирический эпизод, когда Лела узнает себя на фреске в строящемся здании.

И так всюду в этом фильме торжество справедливого олицетворяется победой юного чувства, юных сил.

Вновь в любви Лелы и Резо, в апофеозе молодости — кадрах нового стадиона, завершающих новеллу, — звучит поэтическая идея фильма. Режиссер показывает нам образ наступающей, приходящей

жизни, быстрого потока, вечно бегущего под задумчивым облачным небом.

«Под одним небом» — первая работа режиссера Ланы Гогоберидзе. Для нас это встреча с талантливым художником. Дарованию Л. Гогоберидзе присущи вдумчивость, строгость и нежность, а умная сдержанность всегда одухотворена поэтическим волнением автора.

Вероятно, небо первой картины Ланы Гогоберидзе могло оказаться обыкновенным небосводом над головой. Но и с порога своего дома можно увидеть небо необъятным, почувствовать в нем небо всей земли. Это чувство испытали талантливые создатели фильма.

Картина «Под одним небом» — еще один поиск современного молодого кино. Мне кажется, это удавшаяся попытка утвердить в современном кинематографе эпическую лирику, лирику, в которой полным голосом звучит время — оно испытывается, познается глазами и сердцем поэта.

Ю. МИРОШНИКОВ

Непреходящее

Я слыхал такой отзыв об этом фильме *: «Хорошо, но сентиментально». И такой: «Сентиментально, но хорошо». Вспомнилось классическое, на мой взгляд, определение Александра Роскина: «Сентиментальность — это холодность, любующаяся своей растроганностью». Попробовал примерить к фильму — не подходит: нет холодности, нет любования растроганностью — значит, не сентиментально.

Тем не менее поводы для такого обвинения есть, причем авторы фильма в этом неповинны. Мы сами, сегодняшние взрослые зрители «Дикой собаки динго», любим привешивать это словцо с обязательной иронической интонацией к полустертым впечатлениям детства и отрочества. В данном случае объектом иронии становится не столько фильм, сколько чудесная повесть Фраермана, по которой он сделан, и наше тогдашнее отношение к ней. Те, кому сегодня пятнадцать, мне кажется, воспримут фильм — и повесть тоже — всерьез; но потом они тоже, вероятно, «уйдут» от Фраермана. Это, конечно, немного грустно, но, в общем, естественно — хочется поскорее повзрослеть.

И при этом как-то забывается, что человек начинает становиться взрослым именно тогда, в пятнадцать лет. Вот девочка сидит на берегу с удочкой, а взгляд ее где-то далеко — в небе, в облаках. Все вроде бы по-прежнему — и друзья, и школа, «так почему же все-таки ей хочется плыть по реке, почему все звенит в ушах голос ее струй, бьющихся о камни, и хочется в жизни перемен?» Девочка поднимается ночью, подходит к окну, в котором светит луна, протягивает руку, и луна послушно ложится на ладонь... А с собственными мыслями и чувствами ей почему-то никак не сладить: мир стал сложнее, и разобраться в нем трудно. На школьном новогоднем вечере девочка выходит на сцену, чтобы прочесть басню, и вдруг вместо басни звучит «Смерть пионерки» Багрицкого:

Нас водила молодость
В сабельный поход,
Нас бросала молодость
На кронштадтский лед...

Девочка еще не знает, куда бросит молодость ее, но всем существом своим она готова к броску в жизнь, прекрасную и неведомую. Вот это и есть самое драгоценное, что перенесено в фильм из повести — огромное и трепетное стремление в большой мир, через первые радости и первые слезы, первое горе и первую любовь. Перенесено удачно там, где авторы фильма сумели передать дух, а не букву повести, передать почти всегда за счет самостоятельных решений, кинематографических ассоциаций, кинематографических вариантов образов и настроений книги. За счет сцен, которых в ней нет.

...Мчится в пространстве земной шар, овеваемый космической вьюгой. Движение камеры — и шар превращается в глобус, а над ним склонилась девочка и посыпает его конфетти; взгляд ее полон тревоги и ожидания, глобус — нет, земной шар — вращается, проплывают океаны, континенты и среди них — Австралия, та самая, где живет дикая собака динго, и кажется, что можно выбрать любой материк, любой океан, только бы знать какой.

Мир чувств, который открывает человек в пятнадцать лет, часто ассоциируется с миром дальних стран. Отсюда и заглавие фраермановский повести (полное — «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви»), отсюда и эта сцена в фильме.

* «Дикая собака Динго». По повести Р. Фраермана «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви». Сценарий А. Гребнева. Постановка Ю. Карасика. Оператор В. Фастович. Художник В. Волин. Композитор И. Шварц. Звукооператор Б. Хуторянский. «Ленфильм», 1962.

Отсюда, вероятно, и море вместо реки, которая была у Фраэрмана, но здесь транспонация получилась неудачной: река изменчива, а море в фильме — статично; в повести «голос ее струй, бьющихся о камни», передает смятение чувств Тани, в фильме тихий плеск моря воспринимается как банальный аккомпанемент. Но таких неудач в поисках своего решения немного. Остальное в этих поисках — хорошо: и стихи Багрицкого (их тоже нет в повести), и свидание Тани и Коли на мысу. Свидание есть и у Фраермана, но кинематографический эквивалент его прозы найден удивительно точно — через неподвижность. В неподвижном кадре застыли, окаменели в напряжении Таня и Коля; движутся только их губы, медленно роняя слова, и слова эти воспринимаются зрителем с той же напряженностью, с какой произносятся.

И тем обиднее, когда местами этот свой язык переходит в некое кинематографическое эсперанто, легко доступное, всем понятное, но не терпящее соседства с живыми человеческими словами и чувствами. Это эсперанто очень удобно для информации. Так оно и используется. Вот хотя бы первые кадры: Таня сидит с удочкой и смотрит в облака, а голос за кадром обстоятельно информирует зрителей о том, что она сидит с удочкой и смотрит в облака; в душе зрителя возникает протест — что-то не так. Или финальный кадр, точно воспроизводящий последнюю фразу повести: «А Таня пошла по песку вдоль реки, и чистый ветер... дул ей навстречу», — и все-таки искажающий ее. Дело не только в том, что вместо реки в банальном ракурсе сверху опять море (женщина идет вдоль берега — в каком фильме, где есть хоть чуточку моря, не было такого кадра?), потеряны колорит и настроение фраермановской фразы. А двумя минутами раньше было свое решение, был очень точный финал — когда Таня, глядя с экрана прямо в зал, спрашивала у тех, кто сидит в нем: «Что-нибудь должно остаться. Все не может исчезнуть. Что-нибудь да останется». В повести есть эти слова, но нет прямого обращения к читателю. (Две эти сцены — начало и финал — решены одинаково, путем буквального следования тексту повести. Вероятно, это сделано сознательно; в таком случае режиссеру явно изменило чувство меры.)



«Дикая собака Динго». Г. Польских — Таня



«Дикая собака Динго». В. Особик — Коля, Т. Умурзаков — Филька, Г. Польских — Таня

Кажется, Мольер сказал, отвечая на обвинения в заимствованиях: «Я беру свое там, где нахожу». Кинематографическое эсперанто берет чужое — так оно чужим и остается: берутся формы и превращаются в штампы. Из стандартного фильма «на морально-этические темы» взято движение камеры — от Тани к письму, лежащему на кровати, и потом к матери; я говорю о сцене, в которой Таня узнает, что скоро приезжает ее отец. Из «молодежного» (типа «Разные судьбы») — новогодний вечер у Тани, когда скромная квартирка, которую мы видели в начале фильма, превращается чуть ли не в бальный зал, и в нем — ну, конечно же, под звуки вальса — кружатся пары. Эти штампы похожи на детские кубики, из них можно сложить и целый фильм, они способны даже вызвать какие-то эмоции у нетребовательного зрителя — если они на своем месте, в «своем» фильме. А здесь их неуместность особенно ясна, поэтому неприятие особенно активно.

Думается, однако, что штампы, проникшие в фильм, воспринимаются особенно остро не столько из-за недостаточного вкуса его создателей, сколько из-за перенесения времени действия повести из 30-х годов в наши дни. Несмотря на современный быт и стиль фильма, в нем, в характерах его героев,



«Дикая собака Динго». Т. Умурзаков—Филька, Г. Польских — Таня

сохранилась романтическая интонация тех лет — лет, когда зов «музы дальних странствий» находил мгновенный отклик в душах мальчишек и девчонок, лет первых арктических дрейфов и сверхдальних перелетов, лет, когда были написаны «Дикая собака динго» и «Дальние страны» Гайдара, а с экрана звучала песенка детей капитана Гранта: «А ну-ка, песню нам пропой, веселый ветер...» А штампы, да еще современные, убивают романтику моментально.

И все-таки сдвиг во времени, на мой взгляд, уберег авторов фильма от опасности стилизации и, следовательно, позволил сохранить романтическое, поэтическое восприятие жизни. И сделать это восприятие более глубоким и менее зависящим от внешних примет.

Муза дальних странствий живет и сегодня, и странствия становятся все более дальними, но, право же, энтузиазм москвичей, встречавших челюскинцев или папанинцев, был нисколько не меньшим, чем при встречах героев-космонавтов. Мальчишки и девчонки тех лет закалялись, готовя себя к полярным зимовкам и перелетам, сегодняшние — набрасываются в девятом классе на дифференциальные исчисления, потому что без математики нельзя лететь в космос. Но дело не в способах подготовки, а в чувствах, толкающих человека в дальние страны или на соседние планеты, в чувствах, неизменно остающихся, хотя цель стремлений изменяется соответственно с прогрессом техники. Именно поэтому молодым актерам Г. Польских и В. Особик удалось сделать Таню и Колю своими сверстниками и нашими современниками. Актеры легко проникают во внутренний мир своих героев, он близок и понятен им; чувства пятнадцатилетних менее подвержены изменениям, чем моды и привычки. Время прояснило то непреходящее, что было в героях повести, а сегодняшние черточки в манерах и характерах делают это непреходящее современным.

Б. ДОБРОДЕЕВ

Мехрибан найдет счастье

Как часто под пышным, интригующим названием картины прячутся следы скороспелого сочинительства, маскируется убогая мысль, ремесленная драматургия...

И вот фильм с подчеркнуто скромным, «антирекламным» названием — «Телефонистка» *. Не слишком ли прямолинейно, не обеднил ли автор подобным названием смысл и содержание своего замысла?

Но начинается картина, и слово «телефонистка» перестает звучать для вас приземленно, оно приобретает новый, поэтический смысл—наверное, прежде всего потому, что за обычной профессией раскрываются интересные люди, влюбленные в свое дело ежеминутно связанные с волнениями, радостями и заботами огромного заводского коллектива.

Этот фильм не сделан по хорошо знакомому стандарту тех (печальной памяти) лет, когда в тематических планах проблематика картины определялась примерно такой лапидарной и всеобъемлющей формулой: «Это фильм о советских рыбаках (или геологах, шахтерах, сталеварах, хлопководах), об их высоких моральных качествах, о борьбе нового и старого» и т. д. и т. п. Правда, в «Телефонистке» тоже есть этот конфликт «старого и нового», и в картине мы действительно встречаемся с людьми высокой морали, но построена она не по наивной умозрительной схеме, а действие развивается так, как бывает в жизни — сложно и интересно.

* Сценарий Г. Сеидбейли и И. Анненского. Постановка Г. Сеидбейли. Оператор Ю. Фогельман. Художник Э. Рзакулиев. Композитор Т. Кулиев. Звукооператор С. Искендеров. «Азербайджанфильм», 1962.

Простая лирическая история — история телефонистки Мехрибан, начинающей свой самостоятельный путь, история ее первой любви, которая помогает девушке лучше разобраться в своем отношении к жизни, к людям, — где-то перерастает рамки камерного сюжета. В картине идет тот серьезный разговор, который все чаще звучит с экрана — это размышления о нашем современнике, о его новом мироощущении, о подлинном человеческом счастье. Фильм борется за честные и бескомпромиссные отношения между людьми, за требовательную любовь, которая не способна поступиться нравственными идеалами. Рассказ о юной и доверчивой Мехрибан, проявившей в трудные минуты своей жизни подлинную стойкость, сумевшей отказаться от любви, которая унижала ее, требовала пожертвовать чувством собственного достоинства, воспринимается не только как нравственная победа Мехрибан, но и как торжество новой морали. А ведь это победа женщины-азербайджанки, веками воспитывавшейся на покорности, имевшей право смотреть на мир украдкой, только через чадру...

Вспомните последние картины «Азербайджанфильма», и вы увидите, что студия редко обращается к современному материалу, кинематографисты республики, как правило, уходят от актуальных тем и конфликтов. Тем более важна удача художника в изображении современной жизни.

В «Телефонистке» больше, чем в какой-либо другой из картин, выпущенных за последние годы «Азербайджанфильмом», чувствуется авторский почерк, ощущается позиция художника. Фильм поставлен режиссером Гасаном Сеидбейли по одноименной повести писателя Гасана Сеидбейли. Это не однофамильцы, это одно и то же лицо, один человек, в котором счастливо сочетаются и писатель и режиссер. Но если творчество азербайджанского писателя Гасана Сеидбейли хорошо известно и за пределами республики, то как режиссер он дебютант, хотя в кино пришел раньше, чем в литературу.

Г. Сеидбейли — прежде всего художник лирического дарования. Наибольший интерес у него вызывают духовные процессы жизни, становление и формирование молодых характеров. Умение открывать перед читателем внутренний мир молодежи, поэтично и просто говорить о серьезных жизненных проблемах особенно ярко проявилось в повести «Телефонистка». И как хорошо, что именно эта книга писателя послужила основой для его первой режиссерской работы в кино.

Робкая, но непреклонная в своих убеждениях, наивная и в то же время проницательная, Мехрибан в фильме покоряет чистотой и цельностью своей натуры. И все фальшивое, грязное, пошлое, что встречается на первых порах самостоятельной жизни, даже если это больно ранит ее сердце, не в состоянии погасить большую мечту девушки, ее надежды, ее веру в светлые идеалы нашей жизни. В чем же секрет обаяния Мехрибан, чем привлекает она сердца людей, с которыми ежедневно ее сталкивает жизнь?

У Мехрибан особый человеческий дар — она так душевно расположена ко всем, так хочет сделать добро каждому, так искренне и горячо предана своей работе, что люди невольно заражаются ее горячностью и сердечностью.

Вот почему новенькая телефонистка, поступившая работать на АТС большого нефтеперерабатывающего предприятия, так скоро завоевывает большой авторитет на заводе.

Лучшие эпизоды в фильме — на телефонной станции, когда Мехрибан невольно оказывается в самой гуще заводской жизни.

Первые дни на АТС. Мехрибан только знакомится со своей новой работой. Не успевая отвечать на звонки, путая номера и все больше волнуясь и сбиваясь, девушка со слезами в голосе отвечает сердитым абонентам. И вот дружеская рука соседки, такой же молоденькой, но уже опытной телефонистки, помогает справиться с обрушившимися на Мехрибан вызовами, и девушка понимает, что она не одинока, к ней всегда придут на помощь. Это ощущение коллектива, дружеской спайки людей, живущих общими интересами и заботами, доставляет Мехрибан особую радость. Соединяя абонентов, она слов-

«Т е л е ф о н и с т к а». Н. Шашык-оглы—Закир, Э. Бруновская — Зарангис, Р. Недашковская — Мехрибан





«Телефонистка». Р. Недашковская — Мехрибан *(слева)*

но ощущает пульс завода, его дыхание, и уже не телефонные провода, а глубокие душевные нити связывают Мехрибан с большой заводской семьей.

Так сцены будничных дежурств телефонисток приобретают поэтическое звучание. И не случайно светящиеся огоньки табло на АТС появляются перед мысленным взором девушки, когда она бродит по родному городу, идет с любимым вдоль берега Каспия. Это ее сопровождают невидимые друзья, их голоса...

Работа студентки театрального института Р. Недашковской, исполняющей роль Мехрибан,— радостное событие в кинематографе. Появилась талантливая, интересная киноактриса большого человеческого обаяния.

Однако удачи этого фильма не закрывают и не оправдывают те привычные проторенные «тропки» в драматургическом построении материала, в разработке характеров, которые не сумел обойти автор фильма. Мешает непосредственному восприятию происходящего на экране и назойливое стремление комментировать очевидные поступки. Здесь писатель Г. Сеидбейли, на наш взгляд, вправе предъявить счет сценаристу Г. Сеидбейли.

Сумев найти общий поэтический ключ к фильму, создать привлекательный и своеобразный характер героини, сценарист местами использует трафаретные положения, довольствуется схематичными набросками персонажей. Конечно, и в повести образ инженера Закира — второго главного героя картины — уступает образу Мехрибан, выписанному очень рельефно, но в книге характер Закира был сложнее, противоречивее. Властность и честолюбие, подчеркнутая грубоватость и самоуверенность сочетались в нем со способностью трезво и самокритично оценивать свои поступки. В фильме почти не ощущается этот второй план, и образ получился куда более прямолинейным. Вместо того чтобы проследить ту внутреннюю борьбу, которая происходит в Закире, автор неожиданно переключает внимание зрителей на дежурную производственную ситуацию, искусственно приклеенную к герою (попытка внедрить более прогрессивный метод выработки смазочных масел). В повести эта история с рационализацией связывалась с честолюбивыми устремлениями Закира, в картине же она существует сама по себе, никак не сцементирована с сюжетом фильма. Поэтому неким придатком к этой производственной линии, а не самостоятельно действующим лицом выглядит в картине профессор Мансуров; остается непонятным и конфликт между Закиром и старыми рабочими, которые вынуждены уйти на пенсию из-за ликвидации старой установки, где они проработали всю жизнь.

Или история отношений Мехрибан с отцом. В повести положение девушки гораздо драматичнее. И вызвано оно не столько неприглядным письмом отца, отказывающего дочери в материальной поддержке из-за бремени новой семьи, а тем, что Мехрибан отталкивает от себя в трудный для нее момент самый дорогой ей человек, с которым она с детских лет связана большой дружбой. Разве это не драма для Мехрибан, которая выросла без матери и всегда тянулась к отцу?

Но вместо этого на экране лишь прямая констатация тех событий, что привели к разрыву Мехрибан с отцом: вот появилась новая жена у отца, вот родился ребенок, Мехрибан решила уехать к бабушке в Баку. Острота морального конфликта сглажена.

Упрощенно показаны и те чувства, которые испытывает Закир, встретив на своем пути цепкую и расчетливую Зарангис, внесшую разлад в его отношения с Мехрибан. Да и сама Зарангис (Э. Бруновская) предстает в виде традиционной «красавицы вамп», с расчитанно-эффектными соблазнительными позами, с мелодраматическими интонациями.

Иногда видишь перед собой легкое, ажурное, своеобразное по композиционному решению, современное по стилю здание. Но входишь в помещение и с сожалением отмечаешь: не обошлось здесь без тяжелых колонн, громоздких хрустальных люстр и нелепой позолоты.

Так и в этом фильме легкое, поэтичное вдруг нарушается прямолинейным ходом, лобовой характеристикой. Автора подводят порой вкус, недостаточная взыскательность. Последнее особенно относится к музыкальному решению фильма. Музыка интересна, но нередко она вступает в противоречие с худо-

жественными задачами картины, предваряет события или назойливо комментирует душевное состояние героев там, где больше скажет тишина, молчаливая пауза.

Слишком расточителен режиссер в использовании проходов, наплывов и т. п. Невольно кажется, что, обратившись к режиссеру и словно почувствовав себя за дирижерским пультом, Г. Сеидбейли хочет сразу испробовать все возможности, заложенные в оркестровой партитуре.

Мы потому столь придирчивы к промахам режиссуры, к просчетам сценария, что глубоко убеждены: прямой разговор пойдет на пользу такому интересному и одаренному художнику, как Г. Сеидбейли, несомненно обладающему режиссерским призванием. Посмотрите, как уверенно и талантливо ведет режиссер молодую актрису Р. Недашковскую через весь фильм, как темпераментен его монтаж, как поэтично его восприятие природы, города, людей. Надо сказать, что Баку, город удивительной и неповторимой красоты, еще никогда не был показан так, как в этом фильме.

И еще об одной принципиальной черте режиссера Г. Сеидбейли. Он решительно ломает старые каноны актерской школы, имевшей большое распространение в национальном киноискусстве, освобождает игру актеров от риторики, ложного пафоса, многозначительности, добиваясь максимальной правдивости и строгой простоты.

... Маленькая, хрупкая Мехрибан стоит на пороге большой жизни. Она мужественно перенесла первое большое горе в жизни — разочарование в любимом, в котором хотела увидеть другого человека — человека ее мечты. Но мы верим — такая не согнется, не склонит головы перед любыми испытаниями. Она гордо пронесет через всю жизнь светлую душу, большое и хорошее беспокойство о людях. Она найдет свое счастье.

Расставаясь с Мехрибан, нам хочется поскорее увидеть новый фильм Г. Сеидбейли, познакомиться с его новыми героями, которыми также будут молодые азербайджанцы. И в новой, уже начатой работе художник верен теме современности: его второй фильм также будет посвящен рассказу о наших днях.

Ю. СМЕЛКОВ

Две драхмы надежды

«Слова у нас, до важного самого, в привычку входят, ветшают, как платье...». Это медленный, постепенный процесс, он совершается незаметно, и мы сами принимаем в нем посильное участие, эксплуатируя ограниченный запас терминов, пока их действительное содержание не выхолащивается почти полностью.

Еще несколько лет назад, слово «неореализм» вызывало споры — тогда за ним еще ясно виделись «Крыша» и «Два гроша надежды», «Похитители велосипедов» и «Рим, 11 часов». Сейчас споры поутихли, отношения вроде бы выяснены, и ныне слово употребляется уже подчас не как понятие, а как ярлык, наклеивающийся почти автоматически, с одобрительной улыбкой, если фильм зарубежный, со скептической — если отечественный. (Возможны, конечно, и варианты, но не в них суть.)

И вот появляется фильм, первыми же кадрами вызывающий в памяти это слово. Титр — «Квартал «Мечта»*.

Идет этот титр на фоне крыш этого самого квартала, черепичных крыш, прикрывающих обшарпанные домишки. Все это уже было — и цыплята между домами, и старуха в шлепанцах с ржавым и помятым помойным ведром, и осуждающие взгляды, которыми провожают модно одетую девушку; только вот фильм не итальянский, а греческий, и нищета в нем еще более сурова и неприглядна. Героев тоже встречаешь как старых знакомых, наперед знаешь и их мечту — вырваться из квартала «Мечта» — и то, что она не сбудется. Модно одетая девушка надеется улететь в Рим с богатым возлюбленным; неприкаянный парень, мелкий жулик, только что вышедший из тюрьмы, мечтает ограбить больную старуху; женщина с добрыми и скорбными глазами хочет выбраться из подвала и построить дом, в который заглядывало бы солнце. В памяти всплывают такие же или почти такие же сюжеты, ситуации, характеры...

Но смотреть не скучно. Не скучно, вероятно, потому, что от неореализма ушли кинорежиссеры (одни вперед, другие назад), но не действительность, которую они когда-то показали с такой бесхитрост-

* Сценарий Костаса Кодаяса, Тасоса Ливадитиса. Режиссер Алекос Александракис. Оператор Димос Сакелларну. Художник Тасос Заграфос. Композитор Микис Теодаракис. Производство «Эллиники Парагоги», Греция.

ной и страшной простотой. Потому что в этой действительности существуют — и сегодня — тысячи кварталов «Мечта», и в них живут миллионы людей, которые мечтают о лучшей жизни, но не знают, где и как найти ее. И потому что честного художника не могут не волновать судьбы этих людей.

Неореализм не давал рецептов. Его создатели напоминали людям о самых простых человеческих чувствах — солидарности, доброте, любви, дружбе. Его герои боролись за существенное и требовали от жизни только одного: чтобы в этой борьбе у них было хотя бы на два гроша, на два сольди — помните эту знаменитую песню бедных кварталов? —надежды.

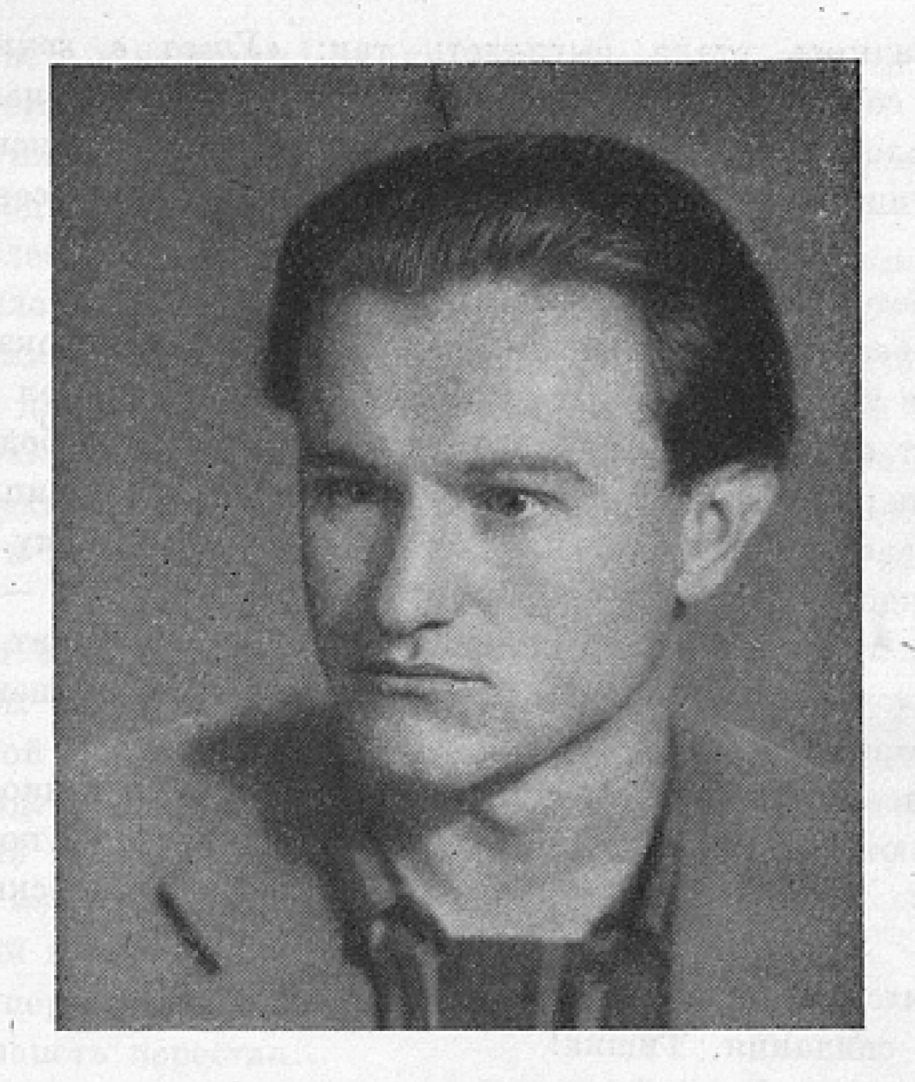
Вот и авторы «Квартала «Мечта» пытаются найти для своих героев хотя бы на два гроша, на две драхмы — это, кажется, еще более обесцененная валюта — надежды. И поначалу кажется, что им не удастся это — слишком уж беспросветна нищета, слишком тяжела жизнь. И слишком сильно изуродовала она людей — в них уже нет ни доброты, ни любви, ни участия друг к другу. Когда соседу чуточку повезет, они не радуются, а завидуют. В семье неудачника по прозвищу Катафалк весь день кипит ругань и звенят оплеухи, раздаваемые детям; только что вышедшего из тюрьмы Рико братья встречают проклятиями; Стефания — любовь Рико — обзывает его жуликом и уезжает на пикник с богатыми бездельниками. Сам факт существования квартала «Мечта» отрицает, казалось бы, все добро мира.

Но потом — уже в финале — появляются те же два гроша надежды. Вновь утверждается добро, утверждается через отрицание. Рико и Катафалк, которые только что хотели задушить и ограбить старуху, увидели, что она мучается в сердечном припадке, и начали помогать ей. Один бежит за доктором, другой ободряет пришедшую в себя старуху. И когда они случайно находят тот самый мешок с золотыми лирами, за которым явились сюда, они уже не могут взять его и уходят с пустыми руками. Через преступление — пусть не состоявшееся — к человечности, даже к самопожертвованию: ведь доктору нужно было только задуматься, почему они оказались в доме ночью, и позвать полицейского.

На глазах Стефании проигрывают в кости ее мечту, ее счастье — билет на самолет в Рим. Она возвращается в свой квартал, опустошенная, униженная — и замечает влюбленные глаза Рико. Вот тут и падают в их протянутые друг к другу руки два гроша надежды — они идут куда-то вверх, в гору, а над ними танцует в небе воздушный змей; почти банальный, наивный и именно из-за своей наивности трогательный символ. На этом и кончается фильм — его авторы достаточно правдивы, чтобы не дать немедленно своим героям будущего, и достаточно гуманны, чтобы позволить им поверить в возможность счастья в настоящем. Это еще не любовь — к ней трудно прийти сразу после ее полного отрицания — это пока всего лишь признание того, что она существует.

Существует любовь, человечность, доброта. И существует общество, с которыми эти чувства находятся в непримиримом конфликте. Из познания особенностей этого конфликта, наиболее характерного для послевоенной Европы, и попыток его осмысления родился неореализм. Потом он стал модой, теперь — классикой; в кино классика рождается гораздо быстрее, чем в прочих видах искусства. И отношение к нему постепенно устанавливается, как к классике,— уважительное, но с оттенком некоторого превосходства над пройденным этапом. А этап еще не пройден, во всяком случае, пройден далеко не везде.

Смешно было бы, разумеется, делать на основании этого тот вывод, что прогрессивные художники кино в каждой капиталистической стране непременно должны «пройти» через этот же этап; параллели, а тем более запоздавшие параллели, в искусстве далеко не всегда обязательны. Но если Алекос Александракис, постановщик «Квартала «Мечта», пришел в сегодняшней Греции к тому, к чему пятнадцать лет назад пришли в Италии Дзаваттини и Де Сика, то это результат не следования моде, а подчинения правде жизни. Его фильм, как многие фильмы Де Сика, был снят на деньги, заработанные в кинематографе «белых телефонов». Сходство биографий не случайно — ничего удивительного, что пути отдельных художников западного кино к фильмам социального звучания часто начинаются с отрицания всех общеупотребительных средств привлекательности коммерческого кинематографа. Другими словами— с круга тем и образов, знакомых нам по фильмам итальянских неореалистов.



Евгений МИТЬКО



ГРАЖДАНИН В ТЮБЕТЕЙКЕ

На Привокзальную площадь мальчишка вошел медленно — том энциклопедии на ходу дочитывал. Вот так, углубившись в чтение, набрел на столб. Ткнулся в него — и даже не взглянул на то, что оказалось на пути. Поправил очки, почесал ушибленный лоб — и побрел дальше. Перевернул страницу. Читает.

Привокзальная площадь тесная, по-южному зеленая. Посредине — цементированное кольцо фонтана. Вокруг него хороводят юные вербы. Корявостволые вербы-старушки потеснились поближе к тротуару. Много верб на Привокзальной площади. И на улицах городка, наверное, немало. Недаром же люди назвали его Вербянском! (Серо-кирпичными буквами выложено название на красном, обращенном к площади фасаде вокзала.)

Полдень. Безлюдно и сонно. В тишине жужжит и бьется за оконцем киоска крупная, с фасолину, фиолетовая муха. Киоск — вокзальное справочное бюро. Пришпилена кнопкой бумажка: *«Ушла в кантору скоро вернусь»*.

Киоск вдруг вздрогнул — это мальчуган, читавший на ходу энциклопедию, ткнулся в него плечом. На этот раз мальчуган поднял прикипевшие к строчкам глаза и уперся взглядом в листок на оконце. Отцепил от майки цанговый карандашик, выдавил грифель. После того как он исправил ошибку и расставил точки и за-

пятые, надпись стала выглядеть так: *«Ушла в контору, скоро вернусь»*. Грамотность сотрудницы справочного бюро мальчуган оценил на двойку с минусом. Пониже слов «скоро вернусь» появилось «2—» и подпись: *«Т и ш к а»*.

У Тишки узкая слабая грудь, большие черные серьезные глаза за стеклами очков.

И тюбетейка на затылке.

Тихо, безлюдно на площади. За толстыми стенами вокзала, наверное на перроне, ударили в колокол. Значит, от соседней станции отошел поезд. И снова тишина.

Но вот откуда-то сверху, с горы, из-за крыш Слободки выплывает звук горна. Бодрый, нервно-резкий, временами срывающийся до хрипа пионерский горн приближается, заполняет собой площадь, будоражит Тишку.

В каждом автобусе — сорок пионеров. Автобусов — шесть. Впереди «победа». Ее крышу лижет шелковое пламя. Древко знамени торчит из оконца слева. Из оконца справа высунулся парнишка и, отчаянно оттопырив щеки, дует в сверкающий на солнце горн.

Младшее поколение вербянцев уезжает сегодня в пионерские лагеря.

Уезжают Тишкины приятели. С чемоданчиками и портфелями выскакивают из автобусов. А он без вещей. Он не уезжает в пионерский лагерь. Он остается в городе.

Слышится:

— До свидания, Тишка!

— Пока, профессор!

— Жаль, что не едешь с нами!..

Т и ш к а *(приятелям)*. Так я же в деревню поеду! К дедушке на пасеку! Как только понизится у него гипертоническое давление — сразу и поеду!

Узкая бумажная ленточка с выбитыми на ней серыми буквами к телеграфному бланку приклеена небрежно — по краям топорщится. В телеграмме — семь слов: *дедушка выздоровел=давление нормальное = приезжай=бабушка Маруся.*

По Привокзальной площади вышагивает Тишка. Сразу видно — собрался в дорогу и уезжает сегодня, сейчас: стопка книг в авоське, выделяются своими размерами два тома энциклопедии; школьный портфель набит вещами; для резиновых сапожек в нем места не нашлось — они привязаны снаружи. На руке вельветовая куртка.

Тишка поворачивает лицо вправо и спрашивает:

— А ты почему в лагерь не уехал?

Справа от Тишки идет его однолеток Гринька — приземистый рукастый заводила слободской детворы.

— Какой там лагерь! — ответил он Тишке и сплюнул в цветник. — У меня переэкзаменовка на осень, русачка кол по письменному вкатила.

— Ой! — вырвалось у Тишки.

— Она тоже ойкала, когда я в ей квартире окна постеклил, — усмехнулся Гринька и снова сплюнул в цветник.

— Постеклил?

— Из рогатки! Стекла — дзинь-дзинь! А учителька: ой! ой!

— И ты не побоялся? — Тишка остановился.

— Я-то? Н-ничего на свете я не боюсь! — сказал Гринька и,желая подтвердить свои слова, оглянулся по сторонам. — Смотри сюда!

В простенке между чугунными воротцами камеры хранения и дверью вокзального ресторана расположился под старой вербой чистильщик обуви Шамиль — колючебородый старик неопределенной восточной национальности. Полуденная жара, безлюдье Привокзальной площади сделали свое дело — разморенный Шамиль спит. Кроме ящичка с сапожными кремами и щетками возле него стоят светло-желтые медицинские весы, планка для измерения роста, шкатулка с разменной мелочью. Тот, кто жаждал выпить стакан крем-соды из стоящего поодаль пунцового автомата, мог выменять у Шамиля трехкопеечную монету. Имелся у Шамиля и силомер.

Гринька прикладывает к губам палец — тс-с! — и переводит взгляд на спящего чистильщика.

С восхищением смотрит на Гриньку Тишка.

Осторожно — только бы не вспугнуть спящего! — Гринька берет с ящичка в каждую руку по сапожной щетке и начинает начищать свои босые ноги с таким усердием, будто на них надеты ботинки.

А Шамиль спит. Тонкий зубчатый храп.

Неслышно положив на место щетки, Гринька становится на весы.

А Шамиль спит. Тонкий зубчатый храп.

На цыпочках Гринька перебирается под планку и измеряет рост.

А Шамиль спит. Но храпеть перестал...

Гринька замирает. Шелохнись сейчас Шамиль — и он сорвется с места.

Нет, Шамиль снова захрапел — даже сильнее, зубчатее, с присвистом.

Табличка: «Пользование силомером 2 коп.». Табличке Гринька показывает язык. Наклоняется над силомером. Вздрагивает на циферблате черная стрелка, минует деление «5 килограмм»... минует «10 килограмм»...

— Попался, черкес!

Сухая, морщинистая, как орех, рука цапнула Гриньку за плечо. Вырваться Гриньке не удается. Шамиль держит его крепко. Шамиль кричит на всю Привокзальную площадь с сильным восточным акцентом:

— Кого обманывай? Мэнэ? Нэт! Государство обманывай! Рано начинай обманывать!

— Отпустите, дедушка его, — просит Тишка, — даю честное слово, он исправится и не будет больше государство обманывать!

— Кого отпускай? Его? — Шамиль встряхнул Гриньку. — Кто сылу бэсплатно мэряй? Сэгодня? Вчера? Субботу? Вторный мэряй? Дэсять дэнь сылу мэряй — один раз платы! Сэгодня! Нэт дэнег? Нэт дэнег — ходим милиция!

На другой стороне Привокзальной площади, возле отделения милиции стояла синяя, опоясанная по кузову красной каймой «победа». Шамиль вел к ней упирающегося Гриньку. Гринька вдруг спружинил, заорал:

— Дяденька, воры в ваш карман лезут!

— Пускай лезут, — спокойно ответил Шамиль. А Гринька надеялся, что Шамиль хватится за карман. Тогда можно было бы... Но нет. Шамиля так просто не проведешь.

Но вот дорогу старику преградил Тишка:

— Отпустите его! Двадцать копеек здесь! За все десять раз...

Шамиль деньги взял. Полез в карман за квитанционной книжкой.

— Дэржи квитанций!

Квитанция им не нужна. Убегают. Гринька хохочет. Тишка говорит:

— Эти двадцать копеек мне мама на билет дала. До дедушкиной станции...

Может, без билета рискнуть? Но у вагонов стоят проводницы. Попытался проскочить мимо них взрослый безбилетник: «Сезонку дома забыл!..» Не поверили. А уж если не пустили в вагон взрослого, то Тишку и подавно не пустят.

— Как же я теперь до дедушкиной станции доеду?

У железнодорожных касс толпятся отъезжающие. Мелькнул среди них Гринька, исчез за спинами, и в Тишкиных глазах затеплилась надежда. Вынырнув в другом конце очереди, у самого оконца, Гринька крикнул:

— Один билетик до станции Старомлиновка! В кредит, конечно!

Очередь застопорилась. Усталые, навьюченные сумками и авоськами, дачники зашумели:

— Залез без очереди, да еще смеет задерживать! Опаздываем! Быстрее!

Гриньку оттеснили в сторону.

— Не пихайтесь! — кричал Гринька толстяку, который его отталкивал.

Толстяк приговаривал:

— Шныряют тут всякие, а потом деньги из карманов пропадают!

— В милицию! Чтоб знал, как порядок в очереди нарушать!

Толстяк только этого и ждал. Схватил Гриньку.

Чужие карманы Гриньку никогда не интересовали. Но все равно попадать в милицию он не хотел. От этого учреждения он предпочитал держаться подальше. «Пора убегать»,— решил Гриня. И сказал громко и спокойно:

— Эх вы, лопухи, покупаете билеты за деньги, а их с сегодняшнего дня в кредит стали продавать... Во-он там про это написано!

В очереди было человек двадцать, и все, в том числе и ненавистный толстяк, задрали вверх головы и заинтересованно стали глядеть туда, куда указывал Гриня.

С крыши пятиэтажного дома, с рекламного щита весело подмигивал нарисованный розовой краской счастливчик с пылесосом, вместо головы. Надпись под ним советовала покупать в кредит товары в городском универмаге.

Когда взрослые опустили головы, Грини поблизости уже не было.

Три скрипучих рассохшихся вагона пригородного сообщения, позади них старый, доживающий паровозную эпоху чумазый локомотив. Передними буферами паровоз уперся в вагоны, приготовившись толкать их перед собой.

Из оконца паровозной будки выглядывал старик машинист. Лоснится от жары и угольной пыли его перепаханное морщинами лицо. Помощник машиниста — совсем еще мальчишка, наверное недавний десятиклассник, — обернулся к машинисту:

— Зеленый нам дали, Кириллыч!

— Крикни, Вань, — приказал машинист.

Паровоз загудел.

За тендером, над буферами и автосцепкой выступает узкий продолговатый ящик с паровозным инструментом. Возле него копошится Гринька. Уже привязал к замку ящика Тишкин портфель. Теперь привязывает к горловине буфера авоську с Тишкиными книгами.

— Но я не хочу так ехать! Отвяжи книги! — протестует Тишка.

На его протесты Гринька ноль внимания...

Вздрогнули и покатились колеса. Поплыл, удаляясь от Тишки, тендер с портфелем и авоськой с книгами.

— Что ты наделал?! — кричит Тишка. — Я же просил отвязать!

— Цепляйся! Быстрее! — кричит Гринька. — Цепляйся!

Тишка бежит вдогонку за тендером, пытаясь на ходу отвязать свои вещи. Гринька подталкивает его, подсаживает. Не отдавая себе отчета в том, что он делает, Тишка повинуется и влезает на узкий ящик с инструментом—лишь для того, чтобы отвязать свои вещи. Отвязывает... Но вот глянул вниз — из-под тендера на бешеной скорости выбегает лесенка шпал. Испуганно зажмурил глаза: спрыгнуть сейчас с паровоза — значит разбиться о шпалы и рельсы.

— Не дрейфь, профессор! Не дрейфь, Тишка! — кричал Гринька. — Доедешь до дедушкиной станции с ветерком!

Большой черный дымящий паровоз удалялся, за его тендером белело пятно Тишкиной новой рубахи.

Перед Тишкиными глазами мелькали телеграфные столбы, проносились тупики, забитые порожняком, цистернами. За станцией потянулась окраина Вербянска — Слободка: окруженные вишневыми садами белолицые саманные домики под шиферными и черепичными крышами, здание колбасной фабрики...

Встречный ветер лохматил волосы помощника машиниста.

Впереди разъезд. Беленными известкой кирпичами выложен на насыпи лозунг «Миру — мир». Стрелочница стоит на разъезде. Промелькнула и осталась позади.

Помощник машиниста оглядывается.

Стрелочница показывает ему на паровоз, на тендер, кричит что-то.

Приказ машиниста Кириллыча:

— Проверь, Вань, в чем там дело!

По антрациту помощник машиниста добрался до края тендера. Посмотрел вниз и над автосцепкой и тарелками буферов увидел Тишку...

— Го!

Вздрогнув, Тишка поднял голову. Лицо помощника машиниста закрывало полнеба. Лицо улыбалось. И Тишка улыбнулся в ответ виновато. Тогда лицо перестало улыбаться, нахмурилось... Что же будет? Достать Тишку помощник машиниста не мог — разве что на станции. Но до станции далеко, и там, как только поезд сбавит скорость, Тишка успеет соскочить и удрать.

Хохотнув напоследок, лицо исчезло. Тишка облегченно вздохнул. Его оставили в покое. Стало как-то сразу просторно, светло. Поезд мчался вдоль берега моря.

— Го-о! — Это опять помощник машиниста.

Приходил он лишь затем, чтобы взять чайник — так машинисты называют масленку с длинным, как клюв аиста, носиком. В масленке плескался мазут. Помощник машиниста хохотал и целился вылить мазут на Тишкину рубаху.

Первая капля упала на рукав. Она расползалась в коричневатое пятно с игольчато-острыми краями. Вторая капля... В панике Тишка глянул вниз, себе под ноги — нет, не станет он спрыгивать: в метре от его тапочек мелькала серая ступенчатая полоса шпал.

Когда мазут полился тоненькой непрерывной струйкой, Тишка заорал. С лица мазут стекал на тапочки, капал на шпалы.

Теперь шпалы выбегали из-под тендера медленнее. Паровоз резко сбросил скорость. На тендере стоял машинист Кириллыч.

— Ванька, мерзавец! Что ты, наделал? — кричал он. — Так только хулиганы шуткуют!

Оторвав от ручки портфель, Тишка соскочил с буфера, съехал на штанах с насыпи. Вскочил. Побежал к морю. И всё оглядывался...

Наверху на тендере машинист Кириллыч отчитывал своего помощника. Размахивал перед его носом вытянутым пальцем, кричал что-то.

А под тендером раскачивалась привязанная к горловине буфера авоська с книгами. С нее стекал мазут.

По светло-желтой песчаной ленте пляжа, мимо скамеечек, пестрых грибков и кабин-раздевалок идут трое — Гринька, Ланка, Котька. Растянулись цепочкой, бредут медленно, склонив головы. Зорко вглядываются в истоптанный босыми ногами песок. И вид у них таинственный. Что ищут? Что потеряли?

Впереди Гринька. За ним остальные.

— Ножичек! — вскрикивает Ланка и наклоняется. — Какой ножик нашла!

Завистью переполнены Котькины глаза. Вот если бы самому такой ножичек найти! Отводит от Ланкиной находки глаза и бурчит:

— Самые отъявленные раззявы на свете — это курортники... Столько добра теряют!

Гринька протягивает руку и строго говорит Ланке:

— Дай взглянуть!

Берет и тут же показывает Ланке ею же найденный ножик и спрашивает:

— Видишь?

Она кивает: конечно, вижу.

— Больше не увидишь! — ухмыляется он и с неторопливым спокойствием прячет ножичек в карман.

— Отдай! Это несправедливо! Я нашла! Нечестно, отдай!

Разговоры о справедливости Гриньку не задевают — он только смеется.

— Ничего, Лана, — успокаивает ее Котька, — ты глазастая, а курортники раззявы, еще чего-нибудь найдешь!

...Если взглянуть на пляж с высоты спасательной вышки ДСО «Локомотив», то далеко внизу можно увидеть три крошечные фигурки. Они удалялись по светло-желтой, расцвеченной грибками и купальниками кайме пляжного песка. Искали, искали...

К крыше рыбоконсервного комбината скатывается диск солнца, прокопченный дымом, который валит из высокой кирпичной трубы. Вечереет. В пестрых фанерных кабинках одеваются «раззявы-курортники».

К вечеру пляж пустеет. Курортники уходят на ужин. Остается лишь Гринькина гоп-компания. Ищут, ищут...

— Ой, кажись, что-то нашел! — вскрикнул Котька, нагибаясь.

Под перевернутой на берегу плоскодонной рыбацкой калабухой сидел Тишка. Перед ним в песке был вырыт колодец. До самого плеча Тишка засовывал в него руку.

доставал мокрый песок — и растирал себя всего. Отмыть мазут было нелегко: въелся черными пятнами. И лицо было в мазуте, и спина, и плечи.

— Ой, Тишка, смехатура какая! — смеялся Котька.

— На Мойдодыра я похож, да? — улыбнулся Тишка.

И вдруг заплакал, зарыдал, не стесняясь даже Ланки.

— Не плачь, Тишенька, — погладила она его по голове.

Тишка заревел громче.

В гавани вспыхнул маяк. Золоченой бритвой луч рассек сумерки. Маячный глаз глянул вправо, скользнул по мачтам сейнеров и плавно стал коситься влево, вглядываясь в четыре фигурки возле забора рыбоконсервного комбината. Гоп-компания уходила с пляжа.

Улица спала — квартал темных окон. У подъезда самого высокого в Вербянске дома — «шестиэтажки»—темнел «москвич». Тишка хозяйски ударил по покрышке ногой. Сказал:

— Папа приехал...

Гринька посоветовал:

— Бензинчиком дома потрись. Мазут как корова языком слижет!

— Ну я пойду... — проговорил Тишка сдавленно.

И не сдвинулся с места.

А тем временем Гринька наставлял его, как вести себя дома:

— Лупцевать станут — не реви! Подбеги к окну да как гаркни на весь Вербянск: «Лю-юди-и добрые, рятуйте! Караул! Отец родной убивает!» Отец не захочет, чтоб люди о нем плохо подумали — враз отпустит! Лично я так всегда ору, когда батько к ремню потянется!

— Мой папа не дерется... он только так посмотрит и за сердце возьмется. — Тишка показал, как делает это папа.

— Сердце — ерунда! — авторитетно сказал Гринька. — Вот когда зубы сверлят — это больно, это я понимаю!

— От сердца люди умирают, — сказал Тишка.

— Умирают?

Они обомлели. Все трое. Смотрят на него испуганно.

— Спокойной ночи, — вздохнул он и поплелся в свой подъезд.

Гриня, Ланка и Котька не уходили. Смотрели на окна последнего этажа. В крайнем вспыхнули рожки люстры. Потом включили свет в другой комнате — засветились еще два окна. Засуетились там тени, зашуршали голоса. Выделялся Тишкин:

— Ну папа... ну папочка...

По улице ехал на велосипеде парень, вез на раме девушку. Руль вилял из стороны в сторону, и желтое пятнышко велосипедной фары, как канарейка, металось в коридоре каменных стен и темных окон.

Желтое пятнышко затрепетало на Гринькином лице, в эту минуту он хрипло произнес:

— Не будь я Гриня... Григорий Иванович Кравец, сын рыбака и внук портного, не будь я — я, если не отомщу машинистам за Тишку! За его батьку! За сердце! Отомщу! Отомщу!

Только что прибыл пригородный поезд — паровоз Кириллыча, три рассохшихся пригородных деревянных вагона.

Из-за газетного киоска за паровозом наблюдает Гринька.

Спиной к нему возятся машинист Кириллыч и его помощник. Сверкает на солнце промазученная, словно покрытая лаком роба.

На Гринькином лице дерзкая решительность. Вытягивает из кармана рогатку, заряжает камнем.

В прицеле рогатки — Кириллыч. Только собрался Гринька выстрелить, как машиниста от него заслонили идущие по перрону двое мужчин.

Двое мужчин — это начальник станции и управляющий стройтрестом — остановились. Остановились как раз между Гринькой и паровозом, споря.

— Это же безобразие! — возмущенно говорил управляющий.

— Нет, не может такого быть! — отвечал начальник станции.

— Пойдемте, и вы убедитесь в этом своими глазами!

Коротко свистнул паровоз Кириллыча, тронулся с места.

Не везет Гриньке. Сначала цель от него заслонили эти двое, теперь цель решила уехать сама. Гринька прячет рогатку за пазуху.

Тем временем паровоз освободил путь, и управляющий смог показать начальнику станции, как разгружались неподалеку железнодорожные платформы с кирпичом. Кирпичи летели на землю, от удара раскалывались, крошились, присыпая шпалы красноватой пылью.

— Полюбуйтесь! Это же безобразие! — говорил управляющий.

— А вы присылайте вовремя своих грузчиков! — отвечал ему начальник станции.

Бесконечный скучный спор двух конфликтующих ведомств...

— Я храбрый торедор! Я пикадор! Урра! Коррида-корридор! — кричал на всю Вокзальную улицу Гринька.

Оседлав Котьку, он пришпоривал его под бока босыми ступнями.

Перед Гринькой прыгает Ланка. Изображает быка. Вырезанным из заборной доски копьем Гринька колет ее и кричит:

— Коррида-корридор! Бей быков! Бей быков!

— Не колись по-настоящему! Не шпыняй так! Больно же! — хнычет Ланка.

По переулку идет Тишка. Увлекся чтением, ничего не замечает вокруг. Чуть не наткнулся на Котьку с Гринькой на плечах. Поднял голову. Гринька спросил у него:

— Кинокартину «Разноэтажная Америка» смотрел?

Тишка кивнул.

— Будешь аргентинцем... зрителем аргентинским будь! Свисти и горлань! — приказал Гринька и пришпорил Котьку: — Н-но, коняка! Бей быков! Я храбрый торедор! Бей быков!

Испуганно косясь на Гринькино копье, Ланка изображала быка. Приставив ко лбу растопыренные рожками пальцы, бодала Гриньку, а взамен получала до боли сильные удары «торедора».

— Аргентинец, ори! Свисти! Горлань! — кричал Гринька.

Но Тишка молчал. Смотрел на Гриньку без улыбки, серьезно...

— Пойдемте лучше читать, — предложил вдруг.

— Энциклопедию? — спросил Гринька, соскакивая с Котькиных плеч. — Была охота...

По соседству с городской детской библиотекой имени В. Г. Короленко на углу расположился под вербами выкрашенный серебристой краской решетчатый ларек с вывеской под окном прилавка: «Картофель».

— Кар-то-фель, — прочел Гринька. Подумал, почесал под носом и заявил: — Кар-то-фель от слова порт-фель!..

Ланка и Котька хмыкнули. Тишка перевернул страницу и прочел вслух:

— Глава девятая. «Трагедия на кладбище». — Помедлив, начал: — «В тот вечер в половине десятого Тома с Сидом послали спать. Они прочли молитву на сон грядущий...».

— Про молитвы дурацкие не читай, — перебил Гринька, — про кладбище сразу шпарь!

Начало главы Тишка стал пересказывать своими словами:

— Была темная ночь, и на кладбище сердце Тома Сойера сильно стучало. Вдруг между могилами возникли какие-то странные фигуры...

— А этот Том Сойер ничего... смелый малый! — сказал Котька.

— Брехня! Я самый смелый!

Ни Ланку, ни Котьку Гринькины слова не удивили. Только Тишка, поправив очки, задержал на нем взгляд... И это не ускользнуло от Гриньки. Вскочил, оттолкнул Котьку и Ланку, крикнул:

— Могу доказать свою смелость! Могу хоть сейчас к Стригунихе за цветами слазить! Через ее новый зобор! И не побоюсь!

К калитке соседнего двора была прибита табличка с профилем свирепо оскаленного пса и подписью: «Осторожно, во дворе злые собаки!»

— Шарик на цепи, а Стригуниха на базаре семечками торгует, — неуверенно сказала Ланка, когда Гринька остановился перед калиткой.

— К бабушке Стригуновой ты, Гриня, уже раз двадцать лазил... — сказал Тишка.

— Даже я лазил... — сказал Котька.

Тогда Гринька направился к соседнему двору и, как на клавишах, сыграл своим «торедорским» копьем на досках забора пулеметную очередь. Потом сказал:

— Тогда я через этот забор полезу...

— К самому управляющему? — От его слов у Ланки захватило дух.

Победоносно смотрел на свою гоп-компанию Гринька.

— А вот возьму и не побоюсь!

Как ступеньку Ланка подставила под Гринькину ступню сцепленные ладони, Котька подсадил — и вот уже Гринька на заборе. Сейчас спрыгнет к управляющему во двор. Но на верхушке задержался, позвал:

— Тишка!

С неохотой Тишка оторвался от книги.

— Вот ты, профессор, любишь книжки про смелость читать, — говорил ему сверху Гринька, — смелых людей, вроде меня, уважаешь, а сам что? Может, вместе полезем к управляющему?

— А зачем? — невозмутимо спросил Тишка.

— Зачем? — задумался Гринька. — Да хоть ради смелости полезем!..

— А зачем... только ради одной смелости?

— Решили же мы машинистам мстить? Вот и будем смелость для этого тренировать! — наконец нашелся что ответить Гринька. — Полезли?

— Лучше я в другой раз...

Гринька уже было собрался спрыгнуть в сад, но усмехнулся и как бы между прочим сказал:

— А у трусливых волосы на ладонях растут...

Ланка и Котька сразу же спрятали за спины руки, а Тишка машинально взглянул на свои ладони. Попался-таки на Гринькину удочку! Смеются над ним все. А он уткнулся в книгу, смущенный.

Вздрогнул забор — Гринька спрыгнул. Огляделся по сторонам. Посреди двора — новенький одноквартирный дом, такие обычно называют финскими. Гринька пошел к крыльцу.

Вдруг замер — с улицы донесся тревожный свист, топот ног. Пришли хозяева, отпирали калитку.

Во двор входит управляющий. За ним — жена. В каждой руке управляющего по килограммовому кульку. Жена несет хозяйственную сумку, из которой свисают стебли зеленого лука.

Гринька мигом сориентировался и, поняв, что удирать в открытую опасно, юркнул под крыльцо. Притаился.

И вот уже над Гринькиной головой слышатся шаги и скрипят дощатые ступени крыльца.

Всё бы обошлось благополучно для Гриньки: хозяева, конечно, вошли бы в дом и Гринька вылез бы и убрался со двора — всё бы это, конечно, произошло, если бы Гриньке не приспичило чихнуть. Над его головой скрипели под шагами доски крыльца, а он чихнул — а-апчхи-и!..

Оторопев, управляющий сошел с крыльца.

И тотчас из-под крыльца выскочил Гринька. Свернуть не успел — головой врезался в живот управляющему. От столкновения управляющий качнулся, кульки наклонились — посыпался рис. Белый крупчатый дождик.

Гринька удирал. Горбылястые с присохшей корой доски забора были высоки для его роста. Перелезть через забор с бегу Гриньке не удалось: не допрыгнул.

А управляющий всё ближе.

— Стой! — кричит. — Стой!

Гринька заметался из стороны в сторону. Гринька понимал: если управляющий сейчас его догонит, то худо придется... Всегда худо под горячую руку попадать!

В трех метрах от забора свечой поднялся в небо стройный тополек. Как затравленная дворнягами кошка, Гринька полез по нему вверх. Надеясь спрыгнуть с дерева прямо на тротуар, Гринька раскачал стволик. Раскачивается перед его глазами тротуар — высоко залез Гринька. Вот-вот спрыгнет.

На перроне под медным станционным колоколом расположился со своей медью духовой оркестр.

— Прибывает пригородный поезд Вербянск — Старомлиновка! — объявил по радио голос дежурного по вокзалу, и оркестр заиграл.

Нет, торжественная встреча предназначена не паровозу Кириллыча. Вместо древнего чумазого локомотива состав пригородных вагонов с этого дня стал притаскивать на станцию новенький тепловоз—уверенно урчащий маленький силач, поблескивающий лаком и светлыми стеклами кабины. И машинисты на нем другие — незнакомые железнодорожники в опрятной, совсем незамазученной форме.

А Гринька пришел на станцию с рогаткой. Пришел встречать паровоз Кириллыча. Увидел вместо него этот тепловоз — рассердился. Растянул резину рогатки и с двух метров стрельнул в штабель рельсов.

Распахнулся широкий простор неба. Небо над морем.

Когда волна подкатывала близко, светловолосая Гринькина голова мячиком подпрыгивала над водой и вверх тянулась рука, уберегая от брызг ладонь; пальцы были обмотаны цепочкой карманных часов.

К часам задирают головы Ланка, Котька, Тишка. Всматриваются в циферблат. Перебивают друг друга:

— Семьдесят четыре секунды!

— Семьдесят девять!

— А я к дедушке не поеду, у него снова давление повысилось, — говорит Тишка.

— Сто две секунды! Сто шесть...

С циферблата взгляды соскальзывают на поверхность моря — и снова возвращаются к циферблату.

— Ого! Сто пятнадцать секунд уже продержался!

Всплескивает костер брызг. Из воды показывается затылок. Нет, не затылок — это густо облепленное мокрыми волосами лицо. Мужчина средних лет. Жадно глотая воздух, дядя Леня спрашивает:

— Сколько?

Шмыгнув облупленным, как молодая картофелина носом, Гринька объявил:

— Сто восемнадцать секунд продержались!

— Эх, жаль! — искренне сокрушается дядя Леня. — Опять до двух минут не дотянул!

— Ничего, вы и так хорошо ныряете! — успокаивает его Тишка. — С вами даже на остров Рей запросто можно ехать!

— Куда-куда?

— Остров Рей в Карибском море, возле города Панамы, — разъясняет Тишка. — Под водой там жемчуг... Давайте, дядя Леня, туда поедем? Вы станете ныряльщиком, жемчуг со дна моря доставать, а я буду на берегу вашу одежду караулить, чтоб капиталисты ее не захватили!

— Хорошо, съездим как-нибудь на этот остров Рей, а сейчас я должен идти в исполком! — Дядя Леня берет у Гриньки свои часы: — Ой, без четверти четыре уже! Опаздываю!

— Дядь Лень, а завтра придете нырять? — кричат ему вслед.

На заборе рыбкомбината на связанных из веток плечиках висит его одежда — выходной темно-синий бостоновый костюм, кремового цвета габардиновый макинтош, темно-синяя велюровая шляпа. Котька стряхивает с костюма тополиный пух и услужливо передает дяде Лене брюки.

— Жарища! — вздыхает дядя Леня. —Но ничего не поделаешь! Насчет новой квартиры хлопотать нужно в приличном одеянии! Добьюсь новой квартиры — вот увидите! Не всю же жизнь в хатке-завалюхе без удобств мыкаться!

— Столько домов кругом строится! — вставила Ланка.

— Буду требовать! — начинает горячиться дядя Леня. — А не предоставят новую квартиру — в щепки исполком разнесу!

Так он грозился на берегу моря в кругу своих друзей — Гриньки, Тишки, Ланки...

...А в исполкоме был тих и робок.

Перед кабинетом начальника по распределению жилплощади выстроилась очередь. Шумно. Голоса:

— Подумать только, целых три здания отгрохали, а с заселением медлят!

— Как же прикажете заселять, если окна без стекол?

— Эх, скорей бы совнархоз стекло нашему Вербянску присылал!

— Когда начнут заселять новые дома, не слышали?

— Когда застеклят!

— А когда их застеклят?

— Вам же, гражданочка, по-русски было сказано: когда пришлют из совнархоза вагон оконного стекла!

Переговаривались те, что стояли в очереди последними.

А первым стоял дядя Леня. У самой двери. «Заведующий отделом по распределению жилплощади» — написано на ней. В темно-синем бостоновом костюме, с габардиновым макинтошем на руке, ожидающий дядя Леня вспотел.

Из кабинета вышла посетительница. Теперь его очередь туда входить.

— Входите же! — говорили стоящие в очереди за ним.

Он переступил с ноги на ногу, взялся за дверную ручку, но тотчас отдернул руку. Не решался войти в кабинет. Ноги словно приросли к полу. Застенчиво улыбнулся.

Тогда к двери ринулся нагловатый гражданин с папкой в авоське.

— У меня двенадцать детей, и я с работы отпросился!..

Старушка с орденом «Славы» на блузке попыталась удержать гражданина за рукав. Не успела — за ним захлопнулась дверь. И снова дядя Леня остался на пороге первым в очереди.

— Четвертого человека впереди себя пропускаете! — отчитывала его старушка с орденом. — Может, вам квартира вовсе и не нужна?

— Нужна! — ответил дядя Леня, не отходя от двери.

Забор сколочен из тонких планок. В верхней части каждая планка слегка заострена. А по остриям планок осторожно ступают кеды. Это Гринька. Широко расставил для равновесия руки, смеется, кричит:

— Я храбрый торедор! Хотите, я вам лезгинку отчебучу?

Конечно, хотят! Котька, Ланка, Тишка мычат мотив лезгинки.

Гринька сделал первое па, как вдруг оступился и грохнулся вниз. Но до земли не долетел: зацепился штаниной за острие планки. Висит вниз головой.

Мимо проходит дядя Леня. Возвращается из исполкома. Видит повисшего на заборе Гриньку, подбегает.

— Не отцепляйте меня, я сам! — стал просить Гринька. — Вы только чуточку поддержите меня! — Гринька не хотел ронять в глазах гоп-компании своего достоинства. Не всякий взрослый это понял бы и тем более послушался. Дядя Леня понял и сделал так, как просил Гринька.

— На пляж пойдемте? — обступили дядю Леню Котька, Ланка и Тишка.

— Сегодня нет!

— А завтра?

— Если тетя Шура меня не снарядит в исполком, то завтра пойдем!

Надпись мелом: «*Тетя Шура — дура*». Корявый детский почерк. Пониже, тоже мелом, но покрупнее и почерком еще более корявым написано с ошибкой: «*А дядя Леня чиловек*». (Ошибка потом была исправлена четким почерком, — догадываетесь, чья это работа?)

Все это написано на филенке наружной стороны двери.

Дверь открывается. Выходит женщина в ситцевом фартуке, забрызганном мыльной пеной. Конечно, эта женщина и есть тетя Шура! Кто же другой, как не она, так разозлился бы и стал стирать фартуком надпись.

Стерла. На секунду помедлила — оставлять ли надпись «дядя Леня человек»? Решила оставить. Пускай соседи читают...

Во двор входит Гринькина гоп-компания. Собралась на пляж. У Котьки через плечо надета надутая автомобильная камера, рябая от латок. Ланка в резиновой шапочке. Тишка с полотенцем.

Подходят к тети Шуриному домику. Он старый, саманный и осел по подоконники в землю. Стену подпирает кривое бревно. К козырьку крыльца тетя Шура привязывает бельевую веревку.

— Тетя, а ваш дядя Леня дома? — спрашивает Гринька миролюбиво.

— Кыш отседова, босяки-хулиганы! — оборачивается к нему тетя Шура. — Так вот кто безобразие на дверях написал! Убирайтесь со двора!

— Мы не к вам пришли, мы к дяде Лене! — говорит Гринька.

— Кыш! Тоже мне нашли товарища — «к дяде Лене»! Убирайтесь! Живо!

Они уходят, показывая тете Шуре кулаки.

— У, баба-яга — костяная нога!

— Человек с необщительным характером, — говорит Тишка.

— Мало я ей тогда в компот дохлой рыбы накидал, — припоминает Гринька, — еще как-нибудь накидаю!

Переговариваясь, они отступают в дальний угол двора к четырехэтажному особняку. Там сидит на скамеечке старик и читает «Пионерскую правду».

— Приятеля своего закадычного ищете? — спрашивает старик у ребят.

Тишка кивает.

— Ушел... Жарища, а он в бостоновый костюм вырядился.

— Значит, в исполком пошел, насчет квартиры хлопотать...

Снова приемная исполкома. Очередь перед дверью. Дядя Леня в очереди первый. Но, как и вчера, не решается войти. Робко улыбается.

— Сами не входите, так не загораживайте другим дорогу! — услышал за спиной. Отступил на шаг, пропуская впереди себя еще кого-то...

Вряд ли он знал, что на улице его ждут. Гринькина гоп-компания расселась на ступенях лестницы под черной с золотыми буквами вывеской.

— И чего это дядя Леня робеет? — разглагольствовал Гринька. — Ну войти в кабинет, ну поговорить — неужели это так страшно?

— Тебе хорошо быть смелым, ты сильный! Мускулы, как у Юрия Власова, — ответил ему Тишка.

Гриньке его слова льстят. По широкоскулому с мелкодонными глазенками лицу растекается ухмылка. Доволен Гринька! Подбоченивается.

— Кар-то-фель от слова порт-фель...

— ... а в голове пусто! — указывая на его самодовольную физиономию, добавляет Ланка.

И не дожидаясь, когда Гринька станет ее бить, удирает.

— Пикадоры, торедоры, корридоры! — кричит Гринька и запускает ей вслед свое копье так, как кидают городошную биту, — по низу.

Копье застревает между щиколоток — Ланка с разбегу падает.

— Чтоб знала, как против меня пищать! — усмехается Гринька.

У Ланки разбито колено. Из зачерненной землей ссадины струятся капельки крови.

— Не плачь, Лана! — успокаивает ее Котька, подбегая.

А Гринька не сдвинулся с места. Стоит метрах в тридцати от них, и ему видно, как подбежали к Ланке Тишка и Котька. Но о чем они шепчутся, ему не слышно.

— Издеватель, — говорит о нем Котька, — ножичек у тебя, Лана, отобрал, колено сбил...

— А тебя конем заставлял быть, — вытирает слезы и сморкается она.

— А тебя — быком... И кололся больно, да? — спрашивает Котька.

— Прямо-таки культ личности Гринька на Слободке устроил! — с возмущением сказал Тишка и предложил: — Давайте его перевоспитаем!

— Сперва отдубасить его надо, — сказала Ланка.

Котька запрыгал, стал размахивать кулаками — показывал, как они будут бить Гриньку: — Я его по сопатке, а вы по горбу! По горбу!

— Первым его стукну я, договорились? — сказал Тишка.

— Ты? — удивилась Ланка и забыв о разбитом колене, подпрыгнула. Чтоб трусливый Тишка первым затеял драку, поверить она не могла.

— Сам-то я с ним не справлюсь, — рассуждал Тишка, — но если коллективно... если вы меня поддержите...

Котька и Ланка стали говорить, перебивая друг друга:

— Поддержим тебя, Тишка, не беспокойся!

— Отвалим ему, издевателю, пачкулей!

— Классно отдубасим!

Неторопливой походкой к ним приближался Гринька — все трое замолчали.

Гринька приказал: — Пойдемте на пляж!

— Может, дядю Леню дождемся? — неуверенно спросил Котька.

Гринька не ответил.

Пошли за ним неохотно. Оглядывались на дверь исполкома. И Тишка, и Ланка, и Котька. Только Гринька не оглядывался. Катил перед собой туго накачанную автомобильную камеру.

Тетя Шура развешивала на веревке белье, когда во двор вошел дядя Леня.

— Ну как в исполкоме? — бросилась ему навстречу тетя Шура.

— То же, что и вчера! — бодро говорит он и отводит в сторону глаза — чтобы с ее обеспокоенным взглядом не встречаться.

— Но вчера ты забыл спросить, какой наш номер в очереди...

— А сегодня узнал! — так же бодро говорит дядя Леня. — Как только подошла моя очередь, смело отворил дверь, вошел в кабинет к самому главному, спрашиваю: какой, скажите, наш номер в списках на получение жилплощади. А он отвечает: восьмой!..

Из-за угла соседнего особняка выглядывает Гринька.

Гоп-компания только что вернулась с пляжа. В руках у Котьки согнутая в круг проволока, на которой нанизаны свежие бычки. На плече у Гриньки сорванный где-то неподалеку плакат со словами: «*Переплывать пролив строго воспрещается*!» Склонив к плечу голову, Тишка подпрыгивает на одной ноге, вытряхивает попавшую в ухо воду. Тишка говорит:

— Жаль мне ее вдруг стало.

— Неужто тетю Шуру?

— Ее...

— Тю, нашел кого жалеть! Бабу-ягу-то?!

— Когда человека обманывают, всегда обида берет, — говорит Тишка.

— Думаете, ей легко в такой завалюхе жить? — спрашивает Ланка и сама себе отвечает с важностью: — Вам, мужчинам, не понять, что такое постирушка, когда в доме нет ванной!

— Ерунда все это! — отозвался Тишка. — Вы только послушайте, как классно дядя Леня заливает!..

— ... И в первом доме Вербянских Черемушек получим мы с тобой, Шуронька, новую квартиру — так заверили меня в исполкоме! — Пока дядя Леня говорил это, к ним подходил Тишка. Дяди Ленины слова обжигали его, слушать их Тишке было неприятно.

— Тетя, — сказал он вдруг, — он же вас обманывает! Не был он в кабинете, только перед дверью постоял — и домой!..

Дядя Леня опустил голову.

На мгновенье тетя Шура потеряла над собой контроль — в бешенстве, в отчаянном бешенстве рванула обеими руками веревку.

— Будь она проклята, такая жизнь!

Глухо щелкнула оборвавшаяся веревка. На землю, в пыль полегло мокрое, только что выстиранное белье.

Тетя Шура сдавленно охнула и дала волю слезам. Плакала, подбирала белье, которое теперь придется перестирывать, и кричала:

— По горло обещаниями сыта! Двадцать лет в такой завалюхе! — Тетя Шура заколотила по стене саманного домика кулаками. — Люди теперь новые квартиры получают, новоселья гуляют! Одна я с мужем-мямлей маюсь! Несчастливая я! Ни в чем удачи не вижу! Ох, какая несчастливая я уродилась!

— Ну будет, Шурочка! Тебе же противопоказано нервничать, ну успокойся! — говорил дядя Леня.

— Предал дядю Леню! — негодует Ланка.

— Но я же для него самого постарался! — оправдывался Тишка.

А на него напирают. Ланка, Котька. Гринька не вмешивается. Зато Ланка и Котька вот-вот начнут колотить Тишку. Он пугливо пятится.

— Но поймите, я же для него самого старался, для дяди Лени!..

— Ничего себе «постарался»!.. Вот мы тебя сейчас отдубасим!

— Тишку не трогать! — приказывает вдруг Гринька. — Тишка — моя книжка, ясно вам это?

Ланка и Котька покорно отступают. Тишка разъясняет им:

— Поймите, при своей инертности дядя Леня ни в жизни квартиру не получил бы, а теперь... — Тишка улыбается. —А теперь получит!..

— Хватит! Дело получения новой квартиры теперь беру в свои руки я! — говорила тетя Шура. Одетая в темный выходной костюм, она поднималась по гранитным ступеням к исполкомовской двери. Уверенно взялась за огромную, выгнутую, как валторна, ручку. Тяжелая дверь. Почему же муж не помогает открывать? Оглянулась. Строго спросила:

— Опять выкомариваешь?

Дядя Леня присел на нижней ступеньке и вытряхивал из ботинка песок — просто время тянул. Спросил у жены несмело:

— Может, ты одна пойдешь?

— Нет, сегодня пойдем вместе! Ответственный квартиросъемщик—ты! — Она старательно отряхнула ему брюки на том месте, где он сидел, взяла за руку и как маленького повела за собой.

Захлопнулась за ними тяжелая, с медной ручкой-валторной исполкомовская дверь.

Из столовой выходят машинисты. Кириллыч и Ваня-помощник.

Котька замечает их издали, кричит:

— Гринтя, иду-ут!

Вдоль тротуара разбит скверик — густые заросли сирени.В кустах стоит Гринька.

— Атомная бомба заряжена! — докладывает Ланка.

— Установить на тротуаре! — командует Гринька. — Быстро!

Вдвоем Ланка и Тишка вытаскивают из-за кустов что-то заключенное в большую коробку из-под торта. Белая с кремовым рисунком, она перевязана розовой ленточкой. Бантик. В коробке что-то тяжелое. Слишком уж тяжелое то, что с таким трудом, пыхтя, тащат Ланка и Тишка.

— Установить на этом месте! — Гринька ткнул ногой в тротуар.

Идут по улице машинисты. Кириллыч, его помощник. Приближаются.

Но случается непредвиденное. Из аллеи скверика выходит с женой управляющий.

Жена управляющего вскрикивает:

— Смотри, Вася, торт кто-то потерял!

И вправду, стоит на тротуаре торт, а поблизости — ни души!

Усмешка на лице управляющего — знаем мы эти торты! Говорит жене:

— Коробка с мусором! К бичевке привязана! Наклонишься брать, а торт улепетывать начнет, уползать! — Управляющий разбежался и изо всех сил зафутболил коробку. Но она не полетела вверх тормашками, как надеялся управляющий. Она

словно приросла к тротуару. Развалилась — стали видны спрятанные в ней кирпичи. А управляющий запрыгал на левой ноге, подогнув правую и схватившись за нее обеими руками.

За кустами надрывается от смеха Гринька.

Управляющий его заметил. Шагнул в его сторону — и со стоном повалился на тротуар.

А Гринька скалит зубы.

— Я тебя, шкет, еще с прошлого раза заприметил,— говорит управляющий, сидя на тротуаре.— Ой, ой!.. Поймаю — тогда держись!

Котька шепчет:

— Остерегайся его теперь, Гринтя! Поймает — голову оторвет или, еще хуже, в милицию спровадит!

— Боялся я его! — смеется Гринька и кричит: — Атас! Торедоры, смывайтесь!

Машинисты заметили сидящего на тротуаре управляющего и спешат к нему.

Тяжелая с ручкой-валторной исполкомовская дверь, открывшись, выпускает на улицу дядю Леню и тетю Шуру.

— Цени такую жену! — торжествует тетя Шура.— Пошла и добилась! Считай, что новая квартира у нас теперь в кармане!..

На фасаде нового дома — плакат. Крупные буквы: *«ВЕРБЯНСКИЕ ЧЕРЕМУШКИ— УДАРНАЯ СТРОЙКА НАШЕГО ГОРОДА*!»

Вербянские Черемушки — это три пятиэтажных только что выстроенных дома. Они возвышаются среди саманных хаток и черепичных крыш маленького городка и, пожалуй, здесь даже могут показаться целым жилым массивом. Вербянские Черемушки еще не заселены. Маляры докрашивают пустые — пока еще без стекол — оконные рамы и балконные двери.

Прямо из исполкома пришли сюда тетя Шура и дядя Леня. Стоят на улице, смотрят, любуются Вербянскими Черемушками.

— Всё расчудесненько,— говорит тетя Шура,— только почему окна не застеклены?

— Говорят, стекло на днях привезут, тогда и застеклят,— отвечает ей дядя Леня.

В легковой машине на заднем сиденье полулежит управляющий. Жена осторожно поддерживает у себя на коленях его ногу, непривычно громоздкую от толстого слоя гипса и бинтов.

— Заворачивай, Петя, к Черемушкам,— говорит управляющий шоферу.

— А я вам сегодня могу не подчиниться: вы на бюллетене,— улыбается шофер.

— Мы сейчас поедем домой,— убеждает управляющего жена,— у тебя сложный перелом ступни! Врачи запретили двигаться!

Машина свернула к Вербянским Черемушкам, проехала несколько метров, потом круто и энергично развернулась, выехала на шоссе и понеслась.

— Боком, боком его! Ну что ты скажешь, никак не хочет влазить! — Вместе с грузчиками дядя Леня пытается внести в свой саманный домик новенький сервант. Машина, на которой привезли мебель, еще не уехала.

Пока мужчины возятся с мебелью, тетя Шура разговаривает с соседями. Не с двумя, не с тремя — с целым двором! Ее саманный домик притулился к стене четырехэтажного с чугунными балконами старинного особняка. До революции в тети Шуриной хатке наверное проживал дворник.

Из всех четырех этажей особняка тете Шуре улыбаются соседи.

— Самый счастливый день в моей жизни сегодня! — кричит она им.

А еще вчера, узнав о том, что муж не был в исполкоме, она кричала на весь этот двор о своей несчастливой судьбине... Есть такие люди: когда у них успех, они убеждают всех вокруг в своем счастье, когда же что-нибудь не ладится, они так же шумно убеждают всех в обратном. Сегодня тетя Шура, задрав кверху голову, кричит:

— Все-таки удачливая я! Счастливой, видать, уродилась! Знаете, мне всю жизнь везет! Новую комнату прогарантировали, и потом очередь на мебель подошла!

— Давно записывались? — спрашивают сверху.

— Прошлой осенью! Польские гарнитуры редко завозят, а нам, видите, посчастливилось!

Низкий сильно удлиненный сервант не проходит ни в дверь, ни в окно. Бригадир грузчиков говорит тете Шуре:

— Коридор в вашей, простите, хозяюшка, халупе теснее, нежели в малогабаритной. Да еще коленом выгнулся — не ломать же его!

И тетя Шура великодушно повелевает:

— А пускай мебель под открытым небом постоит пока!

Грузчики рады: не надо втаскивать. Говорят:

— Это мысль, хозяюшка!

— Ничего вашей мебели не сделается: лето нынче сухое стоит!

— Эх, скорее бы стекло в город завозили! Прямо-таки руки чешутся гарнитур в новой комнате расставить! — мечтательно говорит тетя Шура.

Невдалеке равнодушная ко всему этому шуму девчушка чертила на земле «классы», чтобы прыгать на одной ноге, подгоняя носком сандалии осколок метлахской плитки. Тетя Шура взяла у девчушки мел и провела на земле толстую энергичную линию...

Когда во двор вошла Гринькина гоп-компания, то увидела, что тетя Шура мелом нарисовала посреди двора план будущей своей комнаты и кухни и на этом плане уже заканчивала расставлять мебель. Там, где на плане было написано «окно», тетя Шура поставила в углу тумбочку для телевизора, вдоль линии с надписью «длинная стена» расположила сервант и книжный шкаф, тахту. Новая мебель блестела на солнце полированными боками. А в двух шагах от нее сиротливо покосился саманный домик-старичок, обиженно поглядывая на тети Шурину радость подслеповатыми оконцами. Спиной к нему тетя Шура распоряжалась в нарисованной на земле квартире. Говорила мужу:

— Получим новую квартиру и начнем новую жизнь! С новой мебелью по-новому заживем! Без ссор! Без споров! Без нервотрепки проклятой! Что самое ужасное в жизни? — спрашивала она и сама же себе отвечала: — Нервотрепка! Нервотрепка — это бич человечества!

— Нервотрепка...— задумавшись, повторил Гринька. И вдруг гаркнул: — Нерррвотрепка... Ясно, что я говорю?

Ланка и Котька закивали головами. А когда Гринька пошел вперед, то у него за спиной переглянулись и пожали плечами: ничего они не поняли из того, что он гаркнул, а расспросить поподробней не осмелились.

Глубокая тишина окутала станцию. Блестят капли смолы на шпалах. На свисток составителя коротким гудком ответил паровоз.

Уступив состав пригородных вагонов силачу-тепловозу, паровоз Кириллыча доживал свой век на маневрах: расформировывал прибывающие на станцию поезда или формировал отбывающие.

После промывки сушатся на солнце вагоны-ледники. Ручейками стекает с них вода. В мутном зеркале-луже плавает лицо. Из-за вагонного колеса Гринька наблюдает за паровозом Кириллыча.

— Нервотрепка...— шевелит Гринька губами. Ухмыляется. — Плакала ваша нервная система, чертовы машинисты!

Перед глазами машиниста Кириллыча сложное переплетение подъездных путей. Раскатанные до блеска рельсы, черные решетки шпал. Вагоны, вагоны. Поблизости никого — спокойный путь!

Но вот впереди по ходу поезда на железнодорожное полотно выходят двое мальчуганов.

«Успеют перейти»,— шепчет про себя машинист.

Да, похоже, что успеют...

На насыпи Тишка спрашивает у Гриньки:

— Может, не будем машинистам нервы портить, а? Ну замазучили меня... Но я их простил!

— Всех прощать — на голову сядут! — говорит Гринька.

Мальчуганы уже на шпалах, и Кириллыч дает предостерегающий сигнал.

Пронзительный гудок вспугивает с верхушек верб стаю чижей.

Одуревший от страха Тишка продолжает стоять на рельсах рядом с Гринькой. Глаз улавливает дрожание рельсов.

Мчится навстречу, все увеличиваясь в размерах, паровоз Кириллыча.

Не выдержав напряжения, убегает с его пути Тишка...

А Гринька преспокойно усаживается на дробно постукивающий рельс.

Испарина пробивается сквозь угольную пыль на лице Кириллыча.

Бесстрашно рассевшись на рельсе, Гринька хохочет, показывает язык приближающемуся паровозу — увлекся игрой в смелость!

Уже давно скрипят тормоза. Вдруг их заглушает какой-то странный, непонятный стекольный грохот.

По инерции паровоз продолжает нестись вперед.

Затаив дыхание, Кириллыч жмурит глаза. «Всё! Зарезал человека!» — проносится в голове.

Пять-шесть метров между Гринькой и ползущим к нему паровозом...

Гринька скатывается с насыпи перед самыми буферами.

Стекольный грохот преследует убегающего Тишку. Тишка уже далеко от паровоза отбежал. Оглядывается — и видит паровоз с одним-единственным вагоном. В глаза бросаются отчетливо-крупные надписи на стенках вагона: «Осторожно — стекло! Резко не тормозить! Стекло! Не толкать — стекло!»

Так вот откуда был звон! От резкого торможения в вагоне перебит груз оконного стекла! Оконного стекла для Вербянских Черемушек!

Тишка кинулся удирать. Со всех ног. С одной мыслью — только бы удрать... Но вдруг остановился. Словно дошло до него...

Тишкины глаза. Растерянность в них. Серьезно смотрит перед собой. В ушах продолжает звенеть бьющееся стекло. Он уже понимает, что произошло. И по чьей вине... Всё это в больших Тишкиных глазах.

И в медленном плавном ритме под все нарастающий звон стекла перед его глазами закружились три пятиэтажных дома Вербянских Черемушек. Ряды незастекленных окон. Этажи незастекленных окон. Десятки, сотни слепых окон. С немым укором пустых глазниц они смотрят на Тишку, кружатся вокруг него. Все быстрее, все стремительнее.

Неожиданно Вербянские Черемушки исчезают — обрываясь, смолкает звон.

В напряженной тишине слышится женский голос:

— Дождь будет.

Тишка не обернулся.

А за его спиной в киоске «Союзпечать» женщина накрывала хлорвиниловой скатеркой газеты и журналы, пестреющие на прилавке.

Тяжелые темные тучи наползают из-за моря. Докатывается отдаленный гром.

Посреди двора мелом нарисован на земле план новой квартиры, на нем расставлена новая мебель. Затравленно поглядывая на небо, носится тетя Шура. Клеенкой укутывает сервант. Скорее, скорее! Пока не хлынул дождь!

— Ой, горюшко! Ой, невдалая я! Не везет мне в жизни! Несчастливая! Ой, ой! И Леонид сегодня в первой работает! И зачем мы ее так рано купили?.. И зачем полированную? Ой, ой, какая я несчастливая!

Из четырехэтажного особняка повысыпали соседи. Тащат сорванные со столов клеенки, тащат плащи — накидки. Помогают тете Шуре укутывать мебель. А какой-то молодой бородач сорвал со своего «москвича» брезентовый чехол и кинулся накрывать им тети Шурин новый стол.

Ланка, Котька и Тишка бегом таскали в подъезд особняка стулья.

— Из-за него всё, из-за Гриньки!..— говорила Ланка. Она бежала рядом с с Котькой.— Не будем больше машинистам мстить!

— Домстились...

— Пачкулей Гриньке надавать надо! — переговаривались Ланка и Котька. Тишка бежал позади и молчал.

Густо замешивалось на небе тяжелое варево туч. Гремел гром.

Но вот зашелестели жесткие листочки акаций, первыми почуявшие спасительный ветер. Он налетел неожиданно, сильный, резкий. Сорвал с книжного шкафа клеенку, швырнул на землю. Ветер разогнал тучи, и сквозь черные лохмотья пробилось ясное пятнышко неба, и в него заглянуло солнце и улыбнулось тете Шуре.

— На этот раз пронесло! — сказал кто-то из соседей.

— А другого раза не будет! Стекло сегодня должно прибыть, я слышала! — ответила тетя Шура и, забыв, что четверть часа назад она кляла свою судьбу, стала говорить: — Я же счастливой уродилась, мне всю жизнь везет, разве вы это не знаете?.. Хорошо быть счастливой!..

В кабине телефона-автомата двое. Тишка и Гринька.

— Аэродром? — кричит в трубку Тишка.— Что?.. А, это вы у меня спрашиваете «что»... Отвечаю: скажите, пожалуйста, какая будет завтра погода? Спасибо. А на послезавтра какой прогноз? Спасибо! А на послепослезавтра? Спасибо. А на после-послепослезавтра?

— Узнай, когда дождь предвидится...— подсказывает Гринька.

— Бросили трубку...

— Дай я!

Гринька опускает монету. Тишка набирает номер.

— Аэродром это? — орет в трубку Гринька.— Дождик когда будет?

На другом конце провода снова бросили трубку. Частые гудки...

Тишка, как известно, любил читать на ходу. Зачитается — и забредет куда-нибудь. Так он в этот день оказался на станции.

В тупике, возле высокой заасфальтированной платформы, по которой автомашинам было удобно подъезжать к дверям составов, стоял вагон с надписями на стенках: «Осторожно — стекло! Резко не тормозить! Стекло! Не толкать — стекло!» Такие же надписи виднелись на плоских ящиках. Часть ящиков уже успели погрузить в кузов автомашины, и теперь рабочие снимали их оттуда и складывали возле вагона.

— Безобразие! — горячился управляющий.— Принимать стекло в таком состоянии я отказываюсь!

— Но вы его уже приняли,— спокойно возражал начальник станции.

А стоящий рядом железнодорожник злорадно усмехнулся и потряс охапкой квитанций и нарядов:

— И подпись вашего представителя о приемке уже проставлена!

— Почему не проверил груз, прежде чем расписаться? — набросился управляющий на экспедитора — парня в новенькой спецовке.

Тот понуро молчал. Тогда управляющий снова вернулся к начальнику станции:

— Груз еще не покинул пределов станции! Мы составим акт!

— Составляйте,— спокойно ответил тот.

На соседнем пути паровоз толкал перед собой вагоны.

Начальник станции остановился и крикнул:

— Григорьев!

В оконце паровозной будки показался Кириллыч. Начальник станции спросил у него, чтобы еще раз подтвердить перед управляющим свою правоту:

— Ты же, Кириллыч, не производил резкого торможения, когда обрабатывал этот вагон?..

Кириллыч посмотрел на вагон с разбитым стеклом, опустил голову:

— Тормознул... всего один раз... из-за пацанов...

— Не понимаю тебя!..— раздраженно развел руками начальник станции.— Ну кто тебя просил... тормозить! — Начальник станции чуть было не сказал: «кто тебя просил говорить сейчас об этом». Но не сказал.

Уткнувшись в книгу, брел Тишка. Когда начальник станции позвал Кириллыча, Тишка поднял голову. А услышав ответ Кириллыча, стал удирать. Впрочем, на Тишку сейчас никто не обратил внимания.

Высокое окно из цельного зеркального стекла. Стекло изуродовано кривой с разветвлениями трещиной.

— И здесь стекло требуется, — сказал Котька.

На треснутом стекле надпись белилами: «Парикмахерская». За стеклом видны зеркала, намыленные физиономии клиентов, белые халаты.

В углу место детского мастера. Ярко окрашенное кресло для детей. На подзеркальнике игрушки. Вокруг кресла шум и суетня — лиц не разглядеть. Горько плачет маленькая девчушка. Вырывается. Ее насильно усаживают в детское кресло. Текут по личику слезы.

— Когда я маленький был, тоже у него стригся...— говорит Тишка, трогая трещину на стекле. Вместе с Гринькой, Ланкой и Котькой он заглядывает в парикмахерскую.— Тоже сначала ревел...

Детский мастер — это дядя Леня. В белом халате, в белой шапочке, важный и добрый, маг и кудесник стрижки детей. На подзеркальнике перед ним пританцовывает заводной волк.

А девчушка уже успокоилась. Жужжание электрической машинки ее больше не пугает. И под это равномерное жужжание, поглядывая на пляшущего волка, девчушка заводит с детским парикмахером разговор:

— А у злых волков какие дети родятся?

— У волков, конечно, волчата,— отвечает дядя Леня.

— А у тигров?

— Тигрята.

— А у милиционеров?

— У милиционеров рождаются люди,— серьезно отвечает дядя Леня.— И если, Оля, тебя и впредь будут пугать дома волками, тиграми и милиционерами, ты отвечай: я не боюсь!

— Не боюся! Не боюся! — кричит девчушка.

— Леонид, прогноз не прозевай! — напомнила детскому мастеру маникюрша.

Дядя Леня метнулся к репродуктору. Диктор уже заканчивал:

— ... По сведениям областной метеорологической станции, ожидается облачная погода с прояснениями. Ночью возможен дождь...

За окном стояла Гринькина гоп-компания. Щель в стекле широкая —прогноз погоды был слышен и за окном, на улице.

— ...Температура ночью десять-двенадцать градусов, днем — около тридцати. Мы передавали вербянские городские известия.

Из парикмахерской, на ходу сбрасывая халат, выскочил дядя Леня.

Побежал. Домой. Накрывать от дождя мебель.

Тишка и Ланка побежали вслед за ним. Но Гринька их задержал.

— Стойте! — Они остановились. Он проговорил: — Не будь я Гриня... Григорий Иванович Кравец, не будь я — я, если не достану стекло для дяди Лениной квартиры! И для этой парикмахерской. Для Вербянских Черемушек! Достану стекло! Достану! Раздобуду!

Его слова звучали как клятва.

Но тем не менее, не дожидаясь, когда он кончит, Тишка и Ланка побежали догонять дядю Леню.

— Раздобуду стекло! — крикнул Гринька и побежал за ними.— Достану!

Вечером на станцию Вербянск прибыл состав. Сверкали груженные антрацитом открытые платформы. С водокачки светил прожектор. В конце состава высились два вагона. Котька прочел на их стенах освещенные лучом надписи: «Осторожно — стекло! Резко не тормозить! Стекло!»

Котька обрадовался. Запрыгал, хлопая себя ладонями по бокам.

На тормозной площадке последнего вагона дремал поездной кондуктор.

— Дедусь, вы стекло в наш город привезли? — спросил Котька.

— А какая это станция? — проснулся кондуктор.

— Вербянск.

— Какой-такой Бердянск? — пробурчал кондуктор.— Видать, до самого утра тута простоим! Эй, сынок, кипяток у вас далеченько?

— Тама!..— донеслось из темноты. Котька куда-то убегал. За кипятком кондуктор решил не идти, укутался в плащ, захрапел...

...Вдоль темной стены состава пробирались двое. Вот они, заветные вагоны.

— Кабы это в наш город, а то утречком поезд дальше отбудет! — шептал Котька.

— Тс-с...— Это Гринькин голос.

До утра еще далеко. Усыпанное звездами черное небо. На горизонте сметал с него звезды маячный луч.

Понатужившись, Гринька и Котька откатывали тяжелую вагонную дверь.

— Откупорим ящики и повыносим стекла поштучно...— шептал Котька.

— Тс-с!..

— Выгрузим стекла, спрячем в укромном местечке,— расфантазировался шепотом Котька,— а когда шум утихнет, сложим стекла на пороге исполкома...

— А сами смоемся!

— Пусть застекляют Вербянские Черемушки, верно, Гринтя?

Дверь откатили — в черный квадрат проема юркнул Гринька.

В тишине пронзительно завизжали гвозди. Это в вагоне Гринька отдирал от ящика крышку. На ней все те же надписи: «Осторожно — стекло!!»

В вагон заглянул Котька.

— Ччерт возьми! — выругался Гринька и сплюнул.

В ящиках действительно было стекло — стеклянные банки из-под томатного и яблочного соков. Полный вагон банок! Пузатые, трехлитровые. Банки, банки...

— Стекло — да не то!..— сказал Гринька.

— А я убеждена, что позаботиться о стекле для окон — это прямая обязанность руководителей строительного треста! — в запале спора говорила старушка с орденом «Славы» на блузке.

Спорила она с соседом по очереди, который ей отвечал:

— Зря из исполкома ушли, там посолидней! Там посолидней было!

Очередь набилась в тесный коридор перед обшитой дерматином дверью. В углу пылилась эмблема Вербянского строительного треста, которую строители несли на первомайской демонстрации.

В очереди — те же лица, что и в исполкоме. Очередь будущих новоселов. Все их разговоры сводятся сейчас к одному: строительное начальство должно срочно потребовать у совнархоза новую партию стекла.

— Говорят, какие-то хлопцы во всем виноваты: из-за них машинист шибко тормознул,— говорили в очереди,— милиция их теперь ищет...

Первым в очереди стоял Гринька. При упоминании о милиции глаза у него забегали. Отвернулся.

Из кабинета строительного начальника вышел посетитель. Теперь Гринькина очередь туда входить.

— Входи, мальчик! — подбадривали его.— Входи, не бойся!

Задели его за живое. Вскинул на говорившего глаза:

— А я не боюсь!

Он не стал долго раздумывать. Это дядя Леня перед дверью неделями топтался. Гринька решительно распахнул дверь — и мгновенно застыл на пороге.

В кабинете самого главного строительного начальника Вербянских Черемушек Гринька увидел управляющего... Того самого, к которому лазил во двор и который напоролся на «торт». Перед управляющим на положенной на стул подушке покоилась нога, обмотанная бинтами.

Гринька отшатнулся и, оставаясь по-прежнему в коридоре, затворил дверь.

— Куда ты, мальчик? — спрашивали из очереди.

Втянув голову в плечи, Гринька трусливо выскользнул из коридора на улицу.

В кабинет управляющего ворвалось человек пять. Старушка с орденом «Славы» на блузке преграждала дорогу молодой женщине:

— Товарищ управляющий, эта гражданка без очереди!

— Это не гражданка, а мой заместитель,— сказал управляющий.

Молодая женщина положила перед ним бумагу и сказала старушке с улыбкой:

— Не волнуйтесь, я по тому же вопросу, что и вы: насчет оконного стекла!

Когда за старушкой и остальными закрылась дверь, управляющий отодвинул от себя бумаги и нахмурился. Он хотел что-то сказать, но молодая женщина опередила его:

— Если вы подпишете эту бумагу, мы сможем получить стекло в самое ближайшее время!

— Вряд ли...— усмехнулся управляющий.— Смотрите! — Он провел ногтем по принесенной ею бумаге:— У вас здесь написано, что вагон оконного стекла разбит по вине железной дороги. А в совнархозе нас спросят: зачем мы принимали такой груз!.. Не объяснять же мне совнархозу, что в нашем тресте работают головотяпы! Принимают груз, не удосужившись заглянуть в ящики!.. —Управляющий говорил четко и уверенно.— Пока железная дорога не заплатит за разбитое стекло...

— Ну за этим дело не станет! — вырвалось у молодой женщины.— В конце концов станция вынуждена будет заплатить...

— Вот когда заплатит, тогда и подпишу это! Со спокойной душой подпишу!.. А пока битое стекло висит на нашей шее, просить у совнархоза новую партию... смешно! — Управляющий возвращал женщине бумагу — она не брала. С молчаливой укоризной смотрела на него.

Тогда он положил бумагу на край стола. Проговорил:

— Во имя чего мы должны брать на себя лишнюю ответственность?

— В очереди,— молодая женщина кивнула на дверь,— одна старушка рассказывала, что ей каждую ночь снится новоселье...

— Нет,— перебил ее управляющий.— Не подпишу!..

В уличной будке телефона-автомата стояли Гринька и Тишка.

— Алё! — кричал в трубку Гриня.— Это аэродром? Когда дождик будет?

Лица Тишки и Гриньки в квадрате окна телефонной будки. Вдруг лица исчезают. Гринька прижимает Тишку к полу. Тишка смотрит вверх.

Совсем рядом с кабиной проплывает голова машиниста Кириллыча.

С улицы Гриньку и Тишку не видно, они притаились на полу. Раскачивается выроненная впопыхах телефонная трубка, шуршит в тишине сердитым голосом:

— Агентство Аэрофлота слушает! Алло! Отбою от этих детей в последнее время нет!..

Частые гудки.

Тишка шепчет:

— А знаешь, Гринь, какой он смелый!

— Кто?

— Этот машинист. Не побоялся сказать, что тормознул...

Снаружи кто-то пытается открыть дверь будки. Может, кому-нибудь позвонить понадобилось? Может, это машинист? На всякий случай Гринька удерживает дверь.

Но ее все-таки открывают. Это Котька и Ланка. Они говорят:

— Порядок! Ушли!

Повесив на рычаг трубку, Тишка оборачивается к Ланке.

— Про тебя спрашивали...— сообщает она.

— По тюбетейке заприметили,— добавляет Котька.

Тишка торопливо стащил с головы тюбетейку и засунул в карман.

— ... Мне машиниста даже жалко стало,— говорила Ланка,— сказали: если виновных не найдут, то он... он больше не машинист!

— Так давайте сознаемся!..— воскликнул Тишка.— Пойдем, Гриня,на станцию!..

— Что я — дурак?

— Покажи ладони! — попросил вдруг Тишка.

Не предвидя подвоха, Гринька вытянул раскрытые ладони обеих рук.

— А у трусливых волосы на ладонях растут...— сказал Тишка.

Хихикнула Ланка, взвизгнул и тут же осекся Котька.

Гринька ринулся к Тишке с кулаками.

Но на этот раз Тишка не стал ежиться и трусливо отстраняться — встретил он Гринькин напор словами: — А ну попробуй!

— Очкастых не бью!

— Побоялся, да? — Тишка снял очки и сунул в карман.— Вот мы тебя сейчас отдубасим!

— Ты? — ткнул в него пальцем Гринька и захохотал, хватаясь за живот.— Ты? Ха-ха-ха!

— Мы! — повторил Тишка отчетливо.— Кто Ланку заставлял быком быть? Кто колол ее больно? Кто ездил на Котьке? Кто отобрал у Ланки ножичек? Вот мы тебе сейчас зададим!..

Не случайно Тишка говорил «мы». Ведь еще раньше было договорено, что Ланка и Котька поддержат его, что они отдубасят Гриньку вместе, втроем. Тишка должен был только начать.

И Тишка начал. Ударил хохочущего Гриньку как мог — неумело и слабо. Человек дрался впервые в жизни. Снова замахнулся и промазал,— близорукий. Огля-

нулся на Котьку и Ланку и увидел: те не двигаются с места. Тишка понял: они его предали.

Как будет Гринька бить Тишку, мы не увидим. Не увидим и Гринькиного лица, когда он будет кричать: «Ты кто? Ты забыл, что ты Тишка — Гринькина книжка? Моя книжка! Захочу — порву! Порррву!» Перед нами в эти секунды будут лишь лица Ланки и Котьки, и по их выражению ясно прочтется, что Тишке больно, что сильный избивает слабого...

Избитый Тишка лежал на земле, запрокинув голову: из носу текла кровь. Тишка не плакал.

Лежал и говорил:

— Он думает, он смелый! Смелый... в кавычках! Слабее себя бить он смелый! А в остальном — «картофель от слова портфель»!..

А в стороне, полуоборотом к нему стоял Гринька. Говорил:

— Лежачих не бью.

Тишка вскакивает и, зажимая пальцами нос, быстро уходит...

Ланка смотрит ему вслед:

— На станцию Тишка пошел...

— К машинистам...— добавляет Котька и смотрит на Гриньку.

— Слабó ему пойти! — говорит Гринька.— Побоится...

— Во всем виноваты те двое хлопцев... хлопцы виноваты...— устало, наверное, в сотый раз повторяет Кириллыч.

— Опять про хлопцев слышу! — сердился начальник станции.— Где они? Кто этих хлопцев, кроме тебя, видел? — Он обернулся к помощнику Кириллыча.— Вот ты, Ячменев, видел этих хлопцев?

Разговор происходил в тесном дворике за вокзалом — в палисадничке перед вагонным депо. В жаркие недели лета сюда выносились из кабинетов письменные столы. Ветер раскачивал над головами железнодорожников ветки верб и акаций, плавали на лицах тени, пятнистые, зубчатые.

Вслед за начальником станции к помощнику машиниста обернулись остальные. Ждут, что ответит помощник Кириллыча. Видел ли он на рельсах перед паровозом хлопцев?

— Не видел...— ответил Ваня-помощник и стал говорить торопливо, словно желая оправдаться: — На тендере я тогда был, уголек перебрасывал.

— Как же ты, Кириллыч, теперь докажешь, что виноваты пацаны?

— Может, тебе, Кириллыч, пацаны примережились по причине преклонного возраста плюс слабеющего зрения? Такие случаи медицине известны. В журнале «Здоровье» печаталось, как у одного человека...

Железнодорожник умолк, взглянув на лицо Кириллыча.

Влажнеющие глаза того смотрели куда-то поверх голов.

Начальник станции был неумолим:

— Короче: не хочешь, Кириллыч, на пенсию — твое дело. Но я вынужден буду добиваться твоего перевода в перронные контролеры!

— Если оторвете меня от паровоза,— глухо сказал Кириллыч,— то по этому случаю нарушится равномерное течение моей жизни и я помру... Чует сердце, что помру, если оторвете!..

— Не отрывайте дедушку от паровоза!..— вдруг попросил дрожащий испуганный голос. Калитку палисадника открывал Тишка.— Это я всё тогда...— Он замолчал.

С Кириллыча внимание всех теперь переключилось на него.

— Так это ты, шкет, на рельсах хулиганил? — спросил начальник станции.

Тишка молчал. Перепуганный, растерявшийся.

Каким-то странным взглядом смотрел на него Кириллыч.

— Узнал хлопца? — участливо спрашивали у машиниста железнодорожники.

— Нет, не из-за этого...— Кириллыч покачал головой.— Тот, помнится, в тюбетейке был...

Тишка вытянул из кармана тюбетейку и нахлобучил на голову.

С крыши поставленного на промывку вагона в палисадник глядел Гринька. И не верил своим глазам — Тишка в окружении машинистов!..

— Тишка смелый! — сказала Ланка. Она стояла на крыше рядом с Гринькой.— Вот кто по-настоящему смелый — Тишка...

— Не мешай смотреть...

— Не ты, Гринька, смелый,— не унималась она.— Тишка смелый — вот кто!

— Что-о? А ну повтори!

— Тишка смелый!.. Не ты — Тишка смелый!

Вывернув ей за спину руку, Гринька потребовал:

— А теперь повторяй за мной: сме-лый Гри-ня то-ре-дор! Гриня храб-рый то-ре-дор!

Ей было больно. Но она не заплакала. Повторила за ним:

— Смелый ты...— И уточнила: — Смелый в кавычках...

Вдруг она рванулась, закричала:

— Не боюсь твоих кулаков! Наплясались под твою дудку — больше не будем! Не боюсь тебя! Не боюсь!..

— ... Не боюсь!.. — долетел в палисадник Ланкин голос.

Кириллыч обошел вокруг Тишки. Потом отступил на два шага и вдруг представил Тишку не таким, каким он сейчас стоял перед ним, а другим — с ног до головы залитым мазутом и горько плачущим...

— Нет, не этот — другие хлопцы тогда на рельсах сидели... — сказал Кириллыч железнодорожникам.

— А по-моему, этот! — настаивал начальник станции.— И потом же в тюбетейке...

— Мало ли тюбетеечников на свете! — разозлился Кириллыч.— Не было пацанов! Померещилось мне! Напиши про это в журнал «Здоровье»!

Железнодорожники заулыбались...

С крыши поставленного на просушку вагона видно, как из палисадника выходят двое и направляются к паровозу. Молча идут рядом — переполненный радостью машинист Кириллыч и смущенный мальчуган в тюбетейке. Гринька видит это и отпускает Ланку. А сам, не двигаясь с места, продолжает смотреть, не в силах отвести глаз.

Возле паровоза Кириллыч пожимает Тишке руку и что-то говорит—наверное, слова благодарности.

Гриньке их разговор не слышен.

Ланка улепетывает подальше от Гриньки. Ланка говорит:

— Тишкина смелость машиниста от неприятностей спасла, а твоя? Заборы от твоей смелости по всей Слободке трещат, да?

Гринька оборачивается:

— А моя смелость стекла для Вербянских Черемушек достанет!

— Где? — мгновенно настораживается она.

— К самому управляющему не побоюсь пойти!

— Слабо́!..— ответила она.

Управляющий был дома. Сидел у крыльца на солнышке в дачном полосатом кресле. Размеренными движениями обеих рук жена массировала ему ногу на месте перелома. От пальцев до пятки, от пятки до пальцев — рраз! рраз! То и дело спрашивала:

— Не больно?

Он улыбался: нет, конечно!

— Не может быть,— говорила она,— просто ты хочешь выглядеть в моих глазах бесстрашным!

— А разве это не так?

На его вопрос она не ответила. Заговорила снова лишь после паузы:

— Была я сегодня в парикмахерской, маникюрша спрашивала, скоро ли стекло для новых домов привезут...

Она не переставала массировать мужу ступню. Массировала долго, старательно. А это нелегкое занятие. Устала. Дышит тяжело.

— Давайте, тетя, я вас сменю...— послышалось вдруг.

Это, конечно, Гриня. Он выходит из-за куста сирени.

Управляющий его сразу узнал.

— О!..

Неожиданно Гринька сорвался с места и, как молодой козел, прыгнул к забору. За ним не гнались. Он остановился. И медленно, обреченно-покорный, понурив голову, пошел обратно.

Управляющий приподнялся, опершись на костыли, и спросил:

— Зачем же ты, архаровец, ко мне пожаловал?

А жена управляющего уже стояла у вкопанного в землю одноногого столика. На нем был телефон, тянулся из окна удлиненный шнур. Она хорошо помнила, из-за кого у мужа случился перелом ступни. Хмурилась. Говорила в телефонную трубку:

— С милицией меня, девушка, соедините! Занято? Когда освободится, позвоните, пожалуйста, на квартиру управляющего стройтрестом!

Колючебородому чистильщику обуви Шамилю в этот полдень почему-то не спалось. От нечего делать чистил сам себе чувяки. Вдруг он заплющил глаза, захрапел — мигом притворился спящим!

Из будки телефона-автомата выбрались Котька и Ланка.

— Классно у нас получается: от Тишкиной смелости засмелел Гринька...— говорил Котька.

— Нет,— перебила его Ланка,— сперва Тишка от машиниста смелости набрался..

— А я что говорю? Тишка засмелел от машиниста, от Тишки засмелел Гринька... Хорошо бы, чтоб от Гриньки рассмелел управляющий...

— ... а от управляющего еще кто-нибудь засмелеет! — закончила фразу Ланка.

Чуть приоткрыв уголок глаза, за ними следил Шамиль. Но что это? Подходить к нему они сегодня не собираются, силомер их сегодня не интересует. Поняв это, Шамиль кричит:

— Ходы до мэнэ! Сылу бэсплатно мэрять сэгодня разрешай! Ходы до мэнэ!

— Отвяжись!—отмахнулся от него Котька и, обернувшись к Ланке, продолжал:— Классно у нас получается — как в сказке для ребятни: дедка за репку, бабка за дедку, внучка за бабку...

— Не кажи гоп, пока не перепрыгнешь! — пословицей ответила ему Ланка.

... Гринька стоял перед управляющим.

— Смотри, не удирает! — сказал управляющий.

Жена не успела ответить: зазвонил телефон. Пошла к нему.

Вслед за нею кинулся Гринька. Закричал:

— Зовите, тетенька, милиционера, я не удеру! Только пускай сперва дяденька управляющий стекло для окон раздобудет! Он же может! Он же главный начальник на стройке!

При упоминании о стекле жена управляющего остановилась. Взглянула на Гриньку. А телефон звонил, звонил... И она пошла к нему.

— Опять стекло! Всюду стекло! — притворно причитал управляющий.— Всюду! И на работе — стекло! И дома — стекло! Даже младенцы о стекле!

А телефон звонил, звонил. Жена управляющего подняла трубку.

— Алло! Нет, это не колбасная фабрика. Ошиблись номером!

Стоя, что называется, над душой управляющего, Гринька канючил:

— Ну раздобудьте, дядя, стекло, ну подпишите документ насчет стекла, что вам, трудно?

— Трудно.

— А думаете, мне легко было к вам идти? А думаете, Тишке было легко к машинистам чапать? Эх, вы! Знали б, как дядя Леня новую квартиру ждет не дождется!..

— Какой-такой дядя Леня?

— Который ныряет!.. У него новая мебель под открытым небом, вдруг дождяра вдарит?! Восемьсот рубликов за блестящие столы-шкафы отвалено! Представляете, два мотороллера можно купить!.. От дождя полировка бледный вид заиметь может, будто не знаете?..

Зазвонил телефон.

— Алло? — спросила жена управляющего.— Да, квартира управляющего слушает!.. Да-да! Милиция? — Жена управляющего взглянула на Гриньку, улыбнулась.— Спасибо, девушка, милиция нам больше не нужна. Жаль, вы сказали?.. Почему же жаль?.. По-моему, это всегда хорошо, когда без милиции можно обойтись!..

Хлещет дождь. Мокнет, набухает на стене сегодняшняя газета.

Бушует над Вербянском могучий ливень. В двух шагах ничего не видно, такой он густой.

А как же дядя Леня и тетя Шура и их новая мебель?

Мимо спрятавшихся на карнизах голубей, с крыши литых чугунных балконов стекают сизые, вспененные ручьи,— это старинный особняк в дяди Ленином дворе.

А вот и то место, на котором тетя Шура расставляла гарнитур новой мебели. Мелом нарисован посреди двора план их будущей квартиры. Будущей?.. Мебели уже нет и дождь смывает с квадратных каменных плит двора меловые линии плана...

А вот и дяди Ленин домик, саманный, покосившийся, осевший по самые подоконники в землю. Но теперь его оконца заколочены крест-накрест досками — саманный домик имеет хорошо знакомый вид жилья, предназначенного на слом.

Дядя Леня и тетя Шура уже переехали на новую квартиру.

Дождь пузырится на спокойной глади притихшего моря. Берег безлюден. Пробивается сквозь тишину и шуршание дождя голос читающего Тишки:

— «... Так иди же в ад, трус! — вскрикнул Брезовир, вонзая свой короткий меч в грудь отщепенника».

Самого Тишки пока не видно. На берегу от дождя негде спрятаться. Пляжные грибки повалены набок, скамеечки и кабины для переодевания сложены в штабеля — всю эту пляжную мебель скоро увезут и спрячут до следующего лета. Пустынно. Дождь. И голос — только голос! — читающего Тишки:

— «Гладиаторы стояли с мрачными лицами и молча следили за последними судорогами предателя».

Неторопливо шлепают по лужам босые ноги. Четыре пары босых ног. Идут Гринька, Ланка, Котька. А Тишка — между ними. Дождь не должен попадать на его книгу — как крышу Котька и Ланка держат над головой читающего кусок фанеры.

— «Брезовир и Горкват,— читал Тишка,— несколько раз воткнули свои мечи в землю — так всегда делали гладиаторы для того, чтобы стереть с мечей кровь...»

Гринька остановился, воткнул в песок свое копье тореадора. Проговорил, задумываясь:

— Кем же мне все-таки стать, когда вырасту?

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО

ПРЕДСЕДАТЕЛЮ МОССОВЕТА ТОВАРИЩУ Н. А. ДЫГАЮ

Уважаемый Николай Александрович!

Мы хотим поставить перед Вами вопрос, который тревожит не только сравнительно узкий круг историков, критиков и теоретиков кино, но в первую очередь зрителей и тех, кто непосредственно создает фильмы,— мастеров кино.

Это вопрос о пропаганде новых, непривычных по форме и важных по содержанию и художественному значению фильмов, об эстетическом воспитании зрителя.

Известно, что не каждый новый талантливый фильм сразу завоевывает успех аудитории. Не сразу и не всеми зрителями были оценены по достоинству фильмы «Поэма о море», «Иваново детство», «Коммунист», «Человек идет за солнцем» или «Голый остров». Не в первые дни проката завоевал свой непреходящий успех и знаменитый фильм «Броненосец «Потемкин» — слава советского и мирового искусства... Понадобилась вдумчивая, широко развернутая эстетическая пропаганда в журналах, газетах, в лекториях, чтобы разъяснить зрителям великие достоинства, новаторский смысл картин Эйзенштейна, Довженко и других мастеров кино.

Однако есть немало замечательных картин, наших и зарубежных, которые быстро сошли с экранов, не выполнив до конца своей пропагандистско-воспитательной и эстетической задачи, и больше в кинотеатрах не появляются. И не только потому, что неповоротлив кинопрокат, но и потому, что за этими картинами утвердилась репутация «непонятных», «нерентабельных». Многие ценные кинопроизведения фактически лежат без движения, мертвым эстетическим «капиталом».

Как изменить это нетерпимое положение? Очевидно, коренным улучшением кинопроката.

Из всех возможных мер его перестройки мы хотим сказать здесь только об одной — о создании в Москве показательного кинотеатра. Это должен быть, условно говоря, кинотеатр «сложного» фильма — своеобразная лаборатория нового опыта демонстрации и пропаганды киноискусства.

Представим себе: перед каждым сеансом — краткое выступление специалиста о данном фильме. В определенные часы — лекции о творческом пути того или иного режиссера. В фойе — консультации специалистов по интересующим зрителей вопросам художественного, документального, научно-популярного кино. Киоск кинолитературы. Подобно поэтам, которых мы видим за прилавком в дни поэзии, здесь, у киоска,— авторы книг или создатели фильмов, о которых написаны эти книги.

В показательном кинотеатре можно было бы устраивать просмотры фильмов, отмеченных на международных кинофестивалях, лучших кинопроизведений союзных республик, выдающихся картин стран народной демократии, недели фильмов известных деятелей кино— режиссеров, кинодраматургов, актеров, операторов, композиторов (допустим, неделя Дмитрия Шостаковича или неделя Сергея Урусевского), вечера кинематографии африканских государств, японской, индийской, итальянской или других стран. Это будет своеобразный кинотеатр-клуб: с одной стороны, пропагандист эстетических знаний, с другой — лаборатория, изучающая восприятие зрителя.

Кинотеатр должен быть возглавлен Художественным советом, состоящим из критиков, мастеров кино и работников проката.

При создании кинотеатра необходимо учесть хороший опыт прошлого — в 20-е годы театр подобного типа существовал в Москве, на тогдашней Малой Дмитровке, дом № 6, где теперь театр имени Ленинского Комсомола,— и настоящего — наших лучших народных университетов и кинотеатров.

Надо использовать ценное и из зарубежной практики. Недавно польский критик Ежи Плажевский по нашей просьбе написал нам о деятельности нового кинотеатра «Знание», который помещается во Дворце науки и культуры в Варшаве (Плажевский — художественный руководитель этого кинотеатра). В «Знании» показываются только выдающиеся фильмы, независимо от года их выхода на экран. Трудность восприятия фильма, сложность, непривычность языка картины — не препятствие для ее демонстрации в «Знании».

Плажевский назвал нам в письме некоторые картины, демонстрировавшиеся в театре в сопровождении кратких пояснительных лекций. Их десятки. Из советских — «Чапаев», «Броненосец «Потемкин» (возобновлялся трижды по просьбе зрителей), обе серии «Ивана Грозного» и «Александр Невский» (возобновлялся дважды), «Жестокость» и другие. Демонстрировались картины многих и многих стран. Плажевский пишет, что работники проката сначала не верили в успех дела. «Вы хотите работать,— говорил ему один товарищ,— исключительно с полноценными, но «трудными» фильмами, к тому же еще не новыми,— не выйдет».

В действительности же вышло! В том числе и по экономическим показателям. В трех кинотеатрах обычного типа, расположенных поблизости, выполнение плана хуже, чем у «Знания»!

Уважаемый Николай Александрович! Многообразный опыт убеждает, что назрела необходимость создать в столице экспериментальный кинотеатр. Попробуем, поищем сообща и поможем таким образом той коренной перестройке проката фильмов, которая подсказывается жизнью.

Быть может, тогда и слова «прокат», «прокатчик», звучащие прозаически, мы заменим другими, более современными, мы бы сказали — более поэтическими!

С уважением

И. ВАЙСФЕЛЬД, кинокритик
Е. ЕВТУШЕНКО, поэт
М. КАЛАТОЗОВ, кинорежиссер

В. БЕЛОКУРОВ

«Сделайте ручкой!»

Мне одинаково дороги и театр и кинематограф. Отдать предпочтение одному из этих искусств я не могу и не вижу в том необходимости. Прав Г. Товстоногов, когда в своей интересной статье («Искусство кино», 1962, № 2) призывает «убрать заградительные знаки», которые кое-кто пытается воздвигнуть между театральным искусством и кино. Нисколько не оспаривая присущей каждому из этих искусств специфики, я в то же время не вижу оснований для противопоставления театра и кино, так как считаю, что цели и задачи, стоящие перед ними, совершенно едины, а различны (да и то далеко не во всем) только выразительные средства.

К этому выводу меня привел многолетний опыт работы актера, режиссера и педагога.

Сегодня уже мало кто, разве лишь историки кино, знают, что в середине 20-х годов в Ростове-на-Дону существовала молодежная кинoорганизация «Ювкинокомсомол». Среди ее создателей были безвременно погибший талантливый кинодраматург М. Большинцов, ныне здравствующий кинодраматург М. Блейман и В. Шаховской — теперь известный фотохудожник. Вот на этой, как тогда говорили, кинофабрике и произошла моя встреча с кино.

Меня, двадцатилетнего актера синельниковского театра, пригласили сыграть в «групповке» роль какого-то «аристократа». Названия картины не помню. Но очень хорошо помню долгие, горячие и сумбурные споры на съемочной площадке и режиссерские указания, вроде: «спокойней!», «взволнованней!», «сделай ручкой!».

Прошло немало лет. Многое в кинематографе до неузнаваемости изменилось, но словоговорение, отвлекающее от конкретного, действенного решения творческого задания все еще сопутствует съемочному процессу.

К сожалению, еще до сего дня существуют и режиссеры, владеющие в своей работе с актером лишь методом «сделай ручкой!». А как выиграли бы наши фильмы, если бы вместо системы натаскивания актера перед камерой в предсъемочный период проводились бы нормальные репетиции.

Убедил меня в этом мой собственный киноопыт.

Незадолго до войны режиссер М. Калатозов, этот неугомонный новатор, приступая к постановке фильма «Валерий Чкалов», где мне была поручена заглавная роль, пригласил педагога ГИТИСа В. Мартьянову для работы с актерским коллективом в подготовительный период. Мартьянова разобрала с актерами с начала до конца режиссерский сценарий, определила единое понимание всех сцен, установила сквозное действие, задуманное режиссером, и это, на мой взгляд, всем нам очень помогло во время съемок.

Интересно, что одной из прилежнейших участниц нашей репетиционной работы была, к сожалению очень кратковременно, Галина Сергеевна Уланова, которую Калатозов хотел снимать в роли жены Чкалова. Галина Сергеевна мало верила в свои возможности драматической актрисы (в чем она глубоко заблуждалась), но, движимая свойственной ей жаждой постоянного совершенствования, а может быть, и из творческого

озорства, тоже ей свойственного, решила воспользоваться этими занятиями. Наблюдать за ней было для меня не только наслаждением, но и великолепной школой. С какой требовательностью и с какой заразительностью выполняла она простейшие задания! Что ни этюд, то совершенство!

Но балет... сроки постановки фильма... и Уланова не снималась.

А как серьезно, как пытливо работал на репетициях такой опытный мастер, как В. Ванин! Его искусству была свойственна какая-то необыкновенная легкость, импровизационность. Он мог с блеском выполнить любое задание режиссера, мог ошеломить нас целым каскадом удивительнейших актерских находок, одна лучше другой. Казалось, чего тут репетировать — выходи на площадку и играй. Но Ванин искал и искал, работая на репетициях не «в полноги», как позволяют себе это порой иные «мастера», а с абсолютной самозабвенной отдачей, и только мы, его партнеры, знаем, сколько труда стояло за блистательно легкой импровизационностью его игры.

А Б. Андреев (по фильму борт-механик, «соперник» Ванина) — тогда еще совсем молодой, но такой же упрямый, несдающийся,— как он следил за Ваниным, как соревновался с ним не только по сюжету, но и по актерскому мастерству!

Напрасно некоторые режиссеры боятся, что репетиции в кино могут сковать импровизационный порыв актера. Я с интересом и своеобразным удовлетворением прочитал в журнале «Искусство кино» (1962, № 3) высказывания итальянского режиссера Микеланджело Антониони о его методе работы с актером. «Удовлетворение», о котором я говорю, было вызвано, разумеется, не тем, что я с ним согласен (напротив!— он, с моей точки зрения, глубоко заблуждается), но тем, что едва ли не впервые я столкнулся с ясной и определенной формулировкой того порочного взгляда на место актера в кино, которого (на словах, быть может, и отрицая) придерживаются иные наши мастера.

«Размышления над ролью, которые, согласно популярной теории, должны приблизить актера к правильному воссозданию образа, ведут к провалу всех его попыток и к утрате им естественности. Киноактер должен начинать сниматься, ничего не зная о роли, которую ему предстоит сыграть. Чем больше будет он руководствоваться в работе интуицией, тем непосредственнее будет его исполнение».

Так утверждает Антониони в своей теоретической статье. И так, к сожалению, выглядит порой и на практике «метод работы» актера в кинематографе.

Нет! Только зная весь сценарий, его идейный замысел, только глубоко постигнув духовный мир своего героя, его взаимоотношения с окружающими, актер может быть естественным и правдивым в любых предлагаемых ему обстоятельствах. Только при *сознательно организованном творческом* процессе любая импровизация достоверна и психологически обоснована.

...Мои связи с кино крепли. Я не только снимался, но и стал преподавать во ВГИКе. И вот однажды меня пригласил И. Пырьев, в то время директор «Мосфильма», и попросил помочь бывшему моему ученику из мастерской Л. Кулешова, снимавшему свой первый фильм. Дело с картиной не ладилось. Я поехал, посмотрел материал, побеседовал с группой. Мне стало ясно, что не ладятся съемки только потому, что режиссер-дебютант слишком мало доверяет себе, своим художественным решениям и все сомнения переносит на работу актеров. Моя задача должна была свестись к тому, чтобы утвердить режиссера в правильности его решений и утвердить в нем доверие к актерам. Мы решили прорепетировать весь сценарий. Начались занятия с актерами. Все это помогло успешно завершить работу над картиной. Так сознательно организованный творческий процесс помог преодолеть неуверенность режиссера, вселил веру в актеров. Фильм вышел на экраны.

Мне хочется привести еще один пример. У М. Ромма в картине «Секретная миссия» я играл гитлеровского сподвижника Бормана. Сцену в автомобиле по техническим причинам пришлось переснять. По общему признанию, она была удачной, и пересниматься мне очень не хотелось. Но насколько же лучше она была сыграна вторично. Первая съемка оказалась своеобразной генеральной репетицией, на второй съемке мы играли «премьеру», играли точнее, свободнее, ярче.

В кино же часто не бывает не только генеральных, но и рядовых репетиций.

Репетировать надо еще и потому, что в картинах обычно снимаются актеры разных

театров, школ, творческих пристрастий. И всех их надо свести в единый художественный ансамбль. Не секрет, что у нас есть блестящие актерские достижения, но ансамблевость исполнения достигается не часто.

Иногда можно услышать ссылки на зарубежное кино, что, мол, там нет репетиций и есть великолепные актеры. Особенно часто в этой связи говорят о Жане Габене. Да, Габен — великолепный актер. Я сам люблю его и восхищаюсь им, его исключительной уверенностью, точностью, спокойствием. Но ведь не секрет, что специально для Габена экранизируются романы, пишутся сценарии, для него ставятся фильмы. При этом будем честны — ведь Габен, в общем, всегда играет один и тот же характер. Герои Габена — миллионер из «Сильных мира сего», рабочий из «Улицы Прэри», адвокат из фильма «В случае несчастья», гангстер из «Не тронь добычи», герой «У стен Малапаги» и другие — похожи друг на друга внутренней сдержанностью, за которой угадывается огромная воля, медлительностью и хладнокровием в самых трудных и опасных обстоятельствах, неторопливой походкой, осанкой... Иная социальная среда, другие костюмы, меняется возраст, но Габен узнается с первой минуты.

Габен — актер огромного обаяния, противостоять которому трудно, но я уверен, что если бы, например, для С. Бондарчука, Н. Крючкова, В. Хохрякова, Б. Андреева, О. Стриженова, Ю. Яковлева, Л. Сухаревской, И. Макаровой, Л. Смирновой и многих других киноактеров писались сценарии, мы бы стали свидетелями поразительных актерских достижений. И достижения эти были бы тем более значительны, что русская актерская школа всегда славилась великим мастерством перевоплощения. Пережив счастье первых успехов, каждый серьезный актер начинает пугаться однообразия предлагаемых ему ролей. Актер-художник с особым признанием относится к режиссерам, которые доверяют ему новые, необычные, казалось бы, для его индивидуальности роли.

Мы часто оказываемся в положении иванов, не помнящих родства. Восхищаясь — и справедливо — простотой и естественностью некоторых американских актеров, мы забываем, что большинство из них обязано своей свободной, естественной манерой русской школе актерского мастерства. Это признают и сами американцы. Основатель и руководитель так называемой «Актерской студии» в Нью-Йорке Ли Страсберг и другие крупнейшие театральные педагоги США работают по методу, воспринятому ими либо непосредственно от Станиславского (многие из них неоднократно бывали в СССР в начале 30-х годов), либо через его учеников и последователей, работавших в Голливуде,—М. Чехова, Р. Болеславского, Л. Успенской и других.

Я убежден, что наши актеры не хуже, а лучше многих своих зарубежных коллег владеют своей профессией — они и серьезнее, и глубже, и даже внешне техничнее. Но об их судьбах мало думают, к тому же у нас порой не очень любят рисковать.

Однажды один из моих учеников предложил мне в своем первом фильме, очень смелом по замыслу, роль председателя колхоза. Ситуации были острые, характер тоже не стандартный. Сделали пробы, режиссеру понравилось. Но пришел один из крупных мастеров, посмотрел и говорит: «Зачем тебе в первой крупной работе рисковать? Актер этот неожиданный, может нарушить какие-то акценты, пропорции. Возьми исполнителя поспокойнее». И в этой роли снялся другой актер. Снялся очень хорошо. Но это было действительно «поспокойнее». Его исполнение роли никчемного председателя колхоза лишь констатировало неприглядность существовавшего положения, но не призывало к борьбе с ним.

Поговорим и о горестях характерных актеров, на долю которых выпадает неблаговидная обязанность исполнять роли отрицательные. Очень часто исполнители этих ролей становятся как бы «жертвами» положительных героев.

Поясню свою мысль. Сплошь да рядом бывает так, что драматург или сценарист не дают своему герою, хорошему человеку, ни интересных мыслей, ни настоящих чувств, ни значительных поступков. Многие из них словно на одно лицо, и, конечно, актеру нелегко наполнить кровью такую схему. А рядом с ним существует и противоборствует персонаж отрицательный или, скажем, полуположительный, «перековывающийся» к финалу. И вот отрицательные действующие лица предстают перед зрителями людьми с темпераментом, страстями и хоть неверными, но мыслями. Эти персонажи наделены порой сложной психологией: либо это люди с двой-

ным дном, которое не сразу обнаружишь, либо в роли есть развитие характера, противоречия, личные коллизии. Актеру, как говорится, есть что поиграть, и не удивительно, что даже при всех прочих равных условиях — опыт, талант, мастерство — он может «переиграть» своего партнера, исполняющего роль положительного героя. И тогда режиссура, чтобы избежать действительно нежелательного идейного «перекоса», настораживается начинает гасить краски, сдерживает темперамент у исполнителя отрицательной роли. «Равновесие», быть может, этим и достигается, но за счет того, что блекнет замысел, притупляется острота мыслей и ситуаций.

Помню такой случай. В одном из первых советских детективных фильмов — «Поединке» — мне довелось встретиться с прелестным, интеллигентным человеком, талантливым художником В. Легошиным. Оператором был ныне всемирно известный С. Урусевский. Я играл иностранного шпиона, использовавшего в своей подлой деятельности перевоплощения. Он возникал в картине то как гитлеровец, то как бонвиван, то как советский работник. Представителем отрицательного лагеря был и персонаж такого яркого артиста, как О. Абдулов. Конечно, мы постарались!

Даже участие в фильме С. Лукьянова, исполнителя главной положительной роли, никак не могло создать нужный «баланс». И тогда В. Легошин со свойственной ему честностью и принципиальностью заявил, что, так как отрицательные герои «звучат» сильнее положительных, он считает невозможным продолжать съемки. Лишь очень серьезный разговор с руководством остановил его от этого, как теперь очевидно, безрассудного шага. «Поединок» до сих пор не сходит с репертуара.

●

Около тридцати ролей сыграно мною в кино. Снимался я и у хороших и у отличных режиссеров, но самые дорогие мои воспоминания связаны с работой у В. Пудовкина и у М. Ромма.

Как правило, режиссер-профессионал приходит на съемку с абсолютно точным ви́дением сцены во всех ее подробностях. Так же точно он видит и своих героев. Но режиссер-х у д о ж н и к, как бы ни было точно его ви́дение будущего эпизода, никогда ничего н е н а в я з ы в а е т актеру.

Кинематографисты, может быть, удивятся, когда увидят рядом имена двух таких непохожих друг на друга художников, как В. Пудовкин и М. Ромм. Но им обоим, х у д о ж н и к а м в самом высоком смысле этого слова, одинаково чуждо отношение к актеру как к механическому исполнителю их режиссерского замысла. Работая с ними, я убедился, что оба они с настоящим вниманием относятся к актерским размышлениям и предложениям, подхватывают фантазию актера, развивают ее.

У Пудовкина в фильме «Жуковский» (не лучшем произведении этого выдающегося мастера) я играл ученого Чаплыгина. Со сценарием у режиссера не ладилось, особенно с текстом диалогов. Перед съемкой он нервничал, бушевал. Но в тот момент, когда Пудовкин подходил к актеру, он был полон к нему доверия и нежности, которые так дороги каждому артисту. Главное, он будил мысль актера, его творческую фантазию. Рождался дух взаимного общения, возникал подлинно творческий контакт, при котором режиссер, нисколько не навязывая своей воли, в то же время настойчиво ведет актера к наиболее полному воплощению своего замысла.

Никогда не забуду великолепной снисходительности Всеволода Илларионовича, когда он после пятого дубля дружески-нежно говорил: «А теперь снимем вариант Петра Петровича или Ивана Ивановича» — актера, с которым он работал в данную минуту. И если этот вариант впоследствии оказывался лучшим, Пудовкин брал его в картину.

Я снимался только в одном фильме М. Ромма, но мне кажется, что я работал с ним неоднократно и помногу,— такой глубокий след в моем творческом сознании оставил этот интереснейший художник, сочетающий в себе талант режиссера, педагога, писателя. Ко всему тому М. Ромм — просто очень хороший человек, что немаловажно в искусстве.

Атмосфера взаимного уважения — вот что так подкупает в съемочном коллективе, возглавляемом Роммом. Для его творчества особенно характерен сознательно организованный творческий процесс, где нет ставок на случайность, где отсутствует сумбурность, выдаваемая за творческие озарения. И в то же время с какой свободой работается у этого мастера, какую поддержку встречает у него каждая мысль актера, каждая попытка нового, свежего истолкования.

Пониманием актерского искусства, заботой о самовыявлении актера отмечена всегда работа на съемках, руководимых Г. Рошалем и В. Петровым.

Так практика актерской работы в кино привела меня к мысли, что, чем художник крупнее, чем выше его профессиональное мастерство, тем меньше в нем стремления к диктатуре, тем реже пытается он эксплуатировать природные актерские данные или же профессиональную технику опытных артистов.

Я предвижу возражения, что в кинематографе часто приходится работать с неопытными артистами либо с ремесленниками, не имеющими настоящей школы. Да, это, конечно, так. И в этом беда кинематографа. В таких случаях режиссерам приходится, конечно, натаскивать актера, использовать все еще живущий метод «сделайте ручкой!» или же мириться с тем, чтобы актер в энный раз сварьировал однажды удавшийся ему образ.

Существует множество причин, мешающих развитию киноискусства,— проблема драматургии, организационные и производственные вопросы и т. д. Мне же здесь хочется поделиться мыслями о профессиональном воспитании актеров и режиссеров в кино, о месте актера в съемочном процессе.

Итак, о воспитании, о ВГИКе, о системе преподавания. Мне довелось вести и актерские мастерские, и преподавать будущим режиссерам, что я, кстати сказать, делаю с особенным интересом.

Ошибаются те, кто думает, что если актер по своим внешним данным совпадает с образом будущего героя, он сможет воздействовать на чувства и мысли зрителей. В частности, я совершенно не разделяю взгляды тех, кто считает чуть ли не решающим в кино физическую юность исполнителей ролей молодых героев. Этот взгляд фактически возвращает кино к практике «типажа», принесшей немало бед кинематографии. Особенно эта «теория» распространяется на актрис. Непрофессиональная исполнительница, как бы юна, внешне привлекательна и даже творчески одарена она ни была, не может передать во всех тонкостях и во всей глубине переживания и мысли своей героини-сверстницы. Это — неизбежно дилетантизм, не выдерживающий испытания в -следующих ролях.

Конечно, годы налагают след на внешность киноактрисы, если она не умеет с профессиональной бережливостью относиться к себе. Но те же годы дают мастерство, жизненный опыт, помогающие донести душевный мир героини во всей тонкости и глубине.

Я вспоминаю Веру Марецкую, Любовь Орлову, Вивьен Ли в их лучших работах. Насколько же совершеннее создания этих великолепных мастеров, сознательно владеющих своим психофизическим аппаратом, чем случайные удачи девочек-«однодневок», превращающихся через несколько лет в обременительных для театра и кино, ничего не умеющих делать «переростков».

Другое дело, что наших актрис надо учить сохранять себя «в форме», духовной и физической, которая в сочетании с мастерством сулила бы им долгую творческую жизнь.

А сколько знаем мы актрис, блестяще сыгравших единственную роль, а сейчас бесцветно выступающих в бесцветных фильмах, повторяя находки своего дебюта, только без пленившего всех тогда обаяния, непосредственности, правдивости. Оговорюсь, что не всегда в этом виноваты актрисы. Часто они становятся жертвой режиссеров-ремесленников, эксплуатирующих однажды рожденное. Разве можно без искреннего огорчения думать о судьбе Изольды Извицкой, так великолепно сыгравшей свою Марютку в «Сорок первом»? А Ариадна Шенгелая, актриса больших возможностей!.. Разве она работает в полную силу?

А вот такая актриса, как Надежда Румянцева, актриса трудного амплуа, продолжает не только сниматься, но и раскрывать в каждой последующей картине какие-то новые черты своего дарования. А ведь играет она как будто схожие роли — совсем еще молоденьких девушек. Румянцева, не теряя с годами экранной молодости и душевной непосредственности, стала настоящим, все время совершенствующимся мастером.

Я с грустью думаю о том, что не раз мы еще увидим, как преждевременно затухает дарование. Одна из причин этого лежит, по-моему, в совершенно неверной практике приглашения на съемки студентов ВГИКа, особенно первокурсников.

Во время приемных испытаний во ВГИК, уже предвидя возможность таких случаев, я стал порой отказывать абитуриентам, обладающим бесспорно привлекательными для кинопроизводства внешними данными.

Помню случай, когда одновременно держали экзамен два приезжих молодых чело-

века. Оба были способны, обаятельны. Один из них, уже вкусивший успех в самодеятельности, производил впечатление человека с крепкой деловой хваткой. Но что самое важное, он обладал «ходовой» для кино внешностью. Решив, что этого парня сейчас же начнут приглашать на съемки, не дадут серьезно заниматься и он творчески погибнет, я не поддержал его кандидатуру.

Другого, производившего впечатление более неопытного, творчески наивного, я взял в мастерскую.

Результаты оказались неожиданными. Отвергнутый нами юноша был принят в одно из серьезнейших московских театральных учебных заведений, где съемки категорически запрещены. Он успешно кончил студию, оставлен в театре, работает педагогом и уже снялся в двух крупных ролях в кино.

Мой же неискушенный ученик очень быстро привлек внимание кинематографистов. С крашеными волосами он постоянно путешествовал по студиям, учиться времени у него не было и кончит ли он институт — неизвестно. За время съемочной «карьеры» он растерял все свое обаяние, всю свою непосредственность, но никакой школы, никакой профессиональной грамотности, умения не обрел.

Я не считаю, что ошибся, ибо уверен, что и непринятый нами студент, учись он во ВГИКе, тоже стал бы жертвой преждевременной работы на кинопроизводстве. Недавно, встретив меня, этот сегодня уже сформировавшийся актер с настоящими, серьезными перспективами не без иронии напомнил о нашей первой встрече. «Нет, я не ошибся,— ответил ему я.— Ты бы во ВГИКе погиб наверняка».

Либеральное отношение руководства ВГИКа к съемкам совсем еще зеленой молодежи, на мой взгляд, глубочайшая ошибка. Разумеется, молодые люди, не умеющие еще критически разобраться в окружающем, с восторгом окунаются в повседневный быт, атмосферу кинопроизводства. А если первая работа приносит успех, то пропадает всякое стремление к совершенствованию, к учебе. Все ведь и так отлично! Зачем учиться, когда и без того можно стать актером. Набиваются штампы, появляется самоуверенность, цинизм... Это губительно для воспитания молодого художника.

«Атмосфера кинопроизводства»... Не в первый и, к сожалению, вероятно, не в последний раз это словосочетание употребляется с некоторым критическим оттенком. Об этой пресловутой атмосфере совсем недавно с горечью писала молодая актриса Ия Саввина («Искусство кино», 1962, № 3). Но обстановка работы на киностудии трудна не только для молодых, делающих первые шаги в искусстве художников, но и для опытных, профессионально и технически зрелых мастеров.

Поговорите откровенно с режиссерами, актерами кино, и вы услышите из уст самых разных людей, как они тоскуют по тому, что в театре называется студийностью. Речь идет не о сектантстве, не о кастовости, а о творческом содружестве единомышленников, том творческом содружестве, без которого было бы немыслимо создание таких коллективов, как Художественный театр, его Первая и Вторая студии, театр Вахтангова, театр Мейерхольда, Камерный театр; а в кино — студия «Ленфильм» 20—30-х годов, ФЭКС Г. Козинцева и Л. Трауберга, комсомольские коллективы, из которых вышли А. Зархи, И. Хейфиц. А сколько лучших людей советского кинематографа воспитала мастерская Л. Кулешова!

Отличную группу киноактеров воспитала и Ленинградская мастерская С. Герасимова. Должен сказать, что и по сегодняшний день вгиковские воспитанники С. Герасимова выделяются высокой артистической культурой. Нигде не уделяется столько внимания духовному развитию актера, как в мастерской С. Герасимова, нигде так не ценится стремление к авторскому началу, к самостоятельному мышлению.

Если вернуться к сегодняшнему театральному искусству, то трудно не согласиться, что на фоне столичных театров молодой театр «Современник» выделяется именно своими студийными поисками.

Жаждой студийности вызвано и создание творческих объединений на киностудиях. Но задуманная с самыми благими намерениями, эта реорганизация практически вылилась в разукрупнение студий, имеющих большую программу.

Я вполне разделяю предложение Союза работников кинематографии об отделении творческого процесса от производственно-съемочного. Но если режиссеры-профессионалы считают необходимым оградить творческий процесс от неизбежной суеты кинопроизводства, то как же можно пускать

молодежь в эту сутолоку, неразбериху, в гонку «метров» и «человеко-дней».

Предвижу возражение, что нельзя подготовить киноактера без работы перед съемочным аппаратом, без знания законов производства и т. п. Да, нельзя. Но наш институт уже и сейчас располагает возможностями учебно-производственной подготовки, а в ближайшее время мы будем иметь расширенную и отлично оборудованную учебную студию. Там и только там должны сниматься молодые актеры. Тем более что в институте преподают крупные художники, опытные педагоги и производственники. Именно здесь может быть создана та идеальная атмосфера творческого процесса, которая пока недостижима на производстве.

Когда говорят о том, что актер должен начинать сниматься еще будучи совсем «зеленым», я всегда вспоминаю С. Бондарчука. Он пришел в институт взрослым, сложившимся человеком. Кругом были мальчишки. Но насколько этот человек, прошедший через войну, был моложе и чище многих своих юных сокурсников! И сегодня, став признанным мастером, С. Бондарчук не потерял пытливости, беспокойства — первых признаков душевной молодости. А разве не достойна уважения его преданность киноискусству? Прекрасный актер, мыслящий, не повторяющийся, он, получая множество театральных приглашений, остался верен кино. Как режиссер, он, по рассказам всей своей группы, отлично понимая и зная актера, природу его творчества, умеет создать на съемках атмосферу взаимного доверия и свободы творчества.

Вс. Пудовкин, сам бывший отличным актером, тоже понимал актера. И все артисты ощущали это мгновенно. Любопытно, что в Пудовкине, так же как и в С. Герасимове, время от времени возникала потребность вернуться к своей прежней профессии. И тогда Пудовкин снимался. С. Герасимова тоже можно увидеть на экране в его картинах. Превосходно играет он и в своей новой картине «Люди и звери».

Имена режиссеров, умеющих работать с актером в кино, общеизвестны. За последние годы их стало больше, но все же еще достаточно кинорежиссеров беспомощных в этой области. Многие из них поначалу могут ввести в заблуждение, так как их научили литературному разбору сценария, они даже с грехом пополам могут определить «сверхзадачу», сквозное действие... А затем режиссер один, в отрыве от тех, кто должен воплотить замысел автора в образах, делает разработку будущего фильма. Но как бы режиссер ни видел точно свой фильм, он не может знать, что привнесет в тот или иной образ приглашенный им актер. Ведь актер-художник не может не пропустить через свое творческое «я» предлагаемое ему режиссером толкование. Несовпадение в режиссерской и актерской трактовке неминуемо влечет разлад, иногда отчетливо обнаруживаемый с экрана. Если бы режиссер уже в момент разработки режиссерского сценария был в творческом контакте с будущими исполнителями, кинематограф только выиграл бы.

...Итак, подавляющее большинство наших кинорежиссеров имеют чисто теоретические сведения о работе с актером и не умеют применить их на практике. Это серьезная беда сегодняшнего кинематографа.

Именно поэтому я с величайшей радостью принял в свое время предложение наряду с преподавательской работой на актерских факультетах вести курс актерского мастерства и у будущих режиссеров. Если вначале это нововведение было встречено несколько скептически, то сейчас многие режиссеры (среди них и мои бывшие ученики С. Ростоцкий, Э. Рязанов, Ю. Чулюкин, Л. Гайдай и другие) подтверждают необходимость этого курса. Режиссер, прошедший в институте курс актерского мастерства, не только лучше понимает актера, но видит в нем своего соавтора. Он относится к актеру с доверием и, что самое главное, не испытывает той паники, которой подвержен так называемый режиссер-«организатор» при встрече с актером яркой индивидуальности, мыслящим, ищущим. Режиссеры, постигшие суть актерского творчества, понимают, что в работе актера над собой и над ролью неизбежно присутствует саморежиссура.

Мне кажется, суть работы актера «по Станиславскому» заключается в том, чтобы при анализе драматургии роли, при определении логики конфликтов и событий прийти к такому моменту, когда возникает м ы ш л е н и е о б р а з а м и, когда уже подсознание подсказывает самые точные, хотя иногда и самые неожиданные и даже парадоксальные решения.

Каждый солдат должен знать свой маневр, говаривал Суворов. Может быть, кого-нибудь

обидит это сравнение, но не так уж много среди наших киноактеров, в том числе и признанных, «солдат» в суворовском понимании этого слова. Если уж продолжать сравнение, то актер, не пропустивший всю логику событий, характера и поступков через свое сознание, подобен солдату, бессмысленно зазубрившему урок словесности. И таких «солдат» с пустыми глазами, повторяющих чужие, не продуманные, не осмысленные, не прочувствованные слова, мы видим нередко на экране.

Вот почему я считаю таким важным практическое изучение актерского мастерства кинорежиссерами. Не говоря уже о том, что это повышает их профессиональную грамотность, они учатся уважать труд актеров, воплощающих режиссерские замыслы.

Вл. И. Немирович-Данченко, говоря о своей любви к актеру, объяснял эту любовь тем наслаждением, которое он, как режиссер, испытывал, когда читал свои мысли, воплощенные актером.

Мне кажется, что кинорежиссер должен испытывать те же чувства, несмотря на различия, которые существуют все же между сценой и экраном.

Если в основных принципах воспитания актеров, в основных принципах репетиционной работы я не вижу никакой разницы между театром и кино, то на съемочной площадке, перед камерой, эта разница возникает. Камера требует от актера иной техники воплощения, условно говоря, более тонкой, чем в театре.

Для меня исключительным примером тончайшего владения актерским мастерством в кино является образ, созданный Вивьен Ли в фильме «Мост Ватерлоо». Вспомните, например, сцену, где она читает в кафе газету. Вся логика поведения актрисы, героиня которой с величайшим нервным напряжением ожидает свидания и неожиданно обнаруживает в газете в списке погибших имя своего возлюбленного,— пример блистательного актерского искусства «по Станиславскому». А на сцене (я видел Вивьен Ли в Англии) она выступает в манере классического западного театра, великолепно преподнося текст, великолепно театрально двигаясь и так же великолепно театрально бездействуя.

Лоуренс Оливье, другой крупнейший английский актер, которого я также видел и на сцене и на экране, пользуется в кино иной актерской техникой, чем в театре.

Разница эта не так уж очевидна, порой она едва заметна, но необходима в силу различия зрительского восприятия спектакля и фильма.

Эту разницу знают и у нас многие актеры. В первую очередь хочется назвать покойного В. Ванина, из молодых актеров Руфину Нифонтову, Кюнну Игнатову и Василия Ливанова.

А Вера Марецкая, ярко театральная актриса, склонная к эксцентриаде, к гротеску, в кино благодаря иной технике исполнения перед объективом раскрывается совершенно заново.

Великолепно чувствует эту разницу и Н. Черкасов — одинаково интересный и на сцене и на экране.

В то же время И. Ильинский, которого я высоко ценю как театрального актера и как удивительно тонкого чтеца, в кино настолько обнажает технику, что она делается видимой невооруженным глазом.

Интересно, что Вс. Мейерхольд, на репетиции которого ходили смотреть Мейерхольда-актера — так великолепно он проигрывал все роли!— снимаясь в фильме «Белый орел», не сумел показать, как нужно играть в кино.

О недопустимости прямого переноса на съемочную площадку театральных средств актерской выразительности свидетельствует и опыт так называемых фильмов-спектаклей, процветавших в годы малокартинья. Великолепные создания театрального искусства, механически экранизированные, становились непереносимо фальшивы. Многие и многие крупные актеры, создавшие классические образы на сцене, очутившись перед кинокамерой, но ничего не изменив в своем исполнении, теряли правдивость исполнения. То, что было искренним и убедительным на сцене, на экране оборачивалось фальшью.

В кино нельзя быть ярче, чем в жизни, нельзя быть скромнее, чем в жизни, — вот вывод, к которому подвел меня опыт работы в кино.

К этой подлинности, достоверной точности и должен быть подготовлен актер, оказывающийся перед глазом кинокамеры, потому что точно таким же «глазом» увидят его миллионы зрителей.

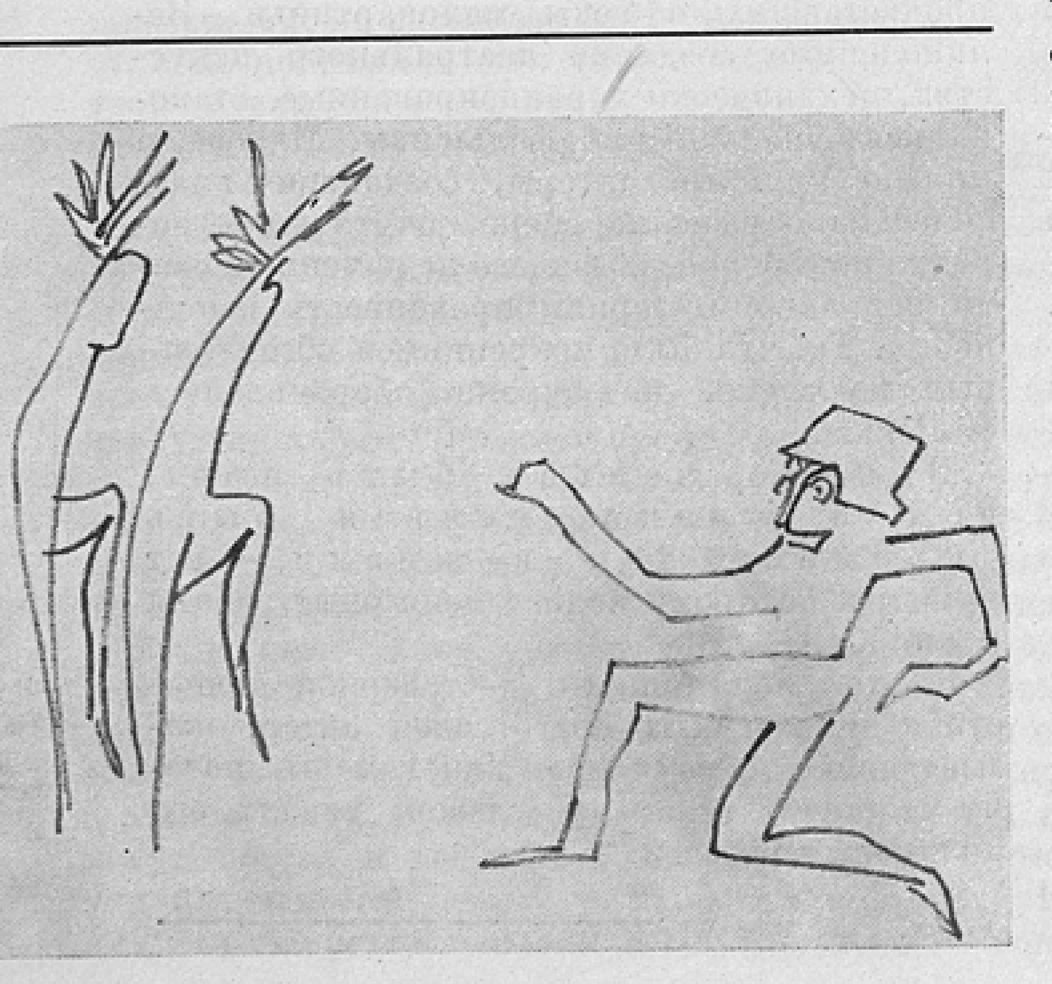
ПАНТОМИМА КИНОАКТЕРОВ

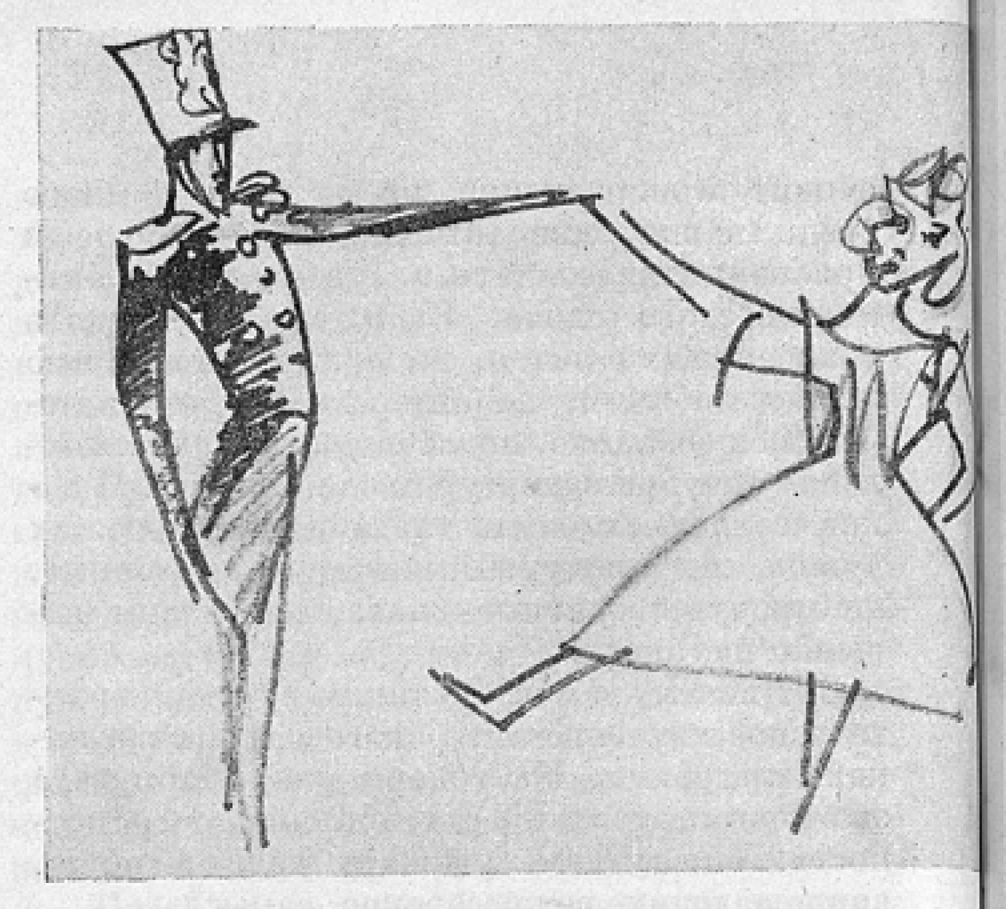
Рисунки А. Зверева

В Москве создана экспериментальная студия пантомимы. Ее руководитель А. Румнев объединил талантливую молодежь, бывших выпускников ВГИКа, которых он учил искусству пантомимы еще в институте. Эта группа молодых киноактеров-энтузиастов (некоторые из них могут гордиться заслуженной ими серебряной медалью Международного конкурса пантомимы на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве) упорно и увлеченно трудилась над созданием программы, и вот — спектакль пантомимы родился.

Спектакль чрезвычайно разнообразен. Тут и пантомимические этюды, построенные — пользуясь терминологией Станиславского — на простых физических действиях («Туристы»), тут и более сложные пантомимы («Кукольная драма» на музыку Дебюсси и «Олень и охотник»), и монопантомимы («Фальшивое кольцо») и совершенно бесподобная «Хирургия» Чехова в талантливом исполнении В. Носика), и сатирическая «пантомима-фельетон» «Ровесники» — своего рода отклик на современную тему — о моральном облике нашей молодежи, и пантомимные «плакаты» («Год Африки»), и, наконец, несколько сценок — «Разборчивая невеста» на сюжет известной басни Крылова, чеховский «Роман с контрабасом» и ряд других. В спектакле немало режиссерской выдумки, много проблесков подлинного дарования у молодых исполнителей, и не удивителен поэтому тот горячий прием, который оказали молодому коллективу зрители первых представлений.

Но мне хочется сделать и несколько замечаний. Первое, с моей точки зрения, самое важное и принципиальное —театр не нашел меру и границы условности и реальности. Поясню примером. Марсель Марсо, например, играет только с воображаемыми предметами, но играет так убедительно, что мы, зрители, видим и порхающую бабочку, и тяжелый канат, и все орудия садового сторожа... А вот в поставленной Жаном-Луи Барро пантомиме «Сон Пьеро» исполнители, наоборот, играют с настоящими предметами — с букетом цветов, палкой и т. п. Зрителю это не мешает, и он верит в правду происходящего. Но когда я вижу в спектакле А. Румнева рядом с «осязаемой» шляпой воображаемый перстень или реальный гигантский футляр контрабаса и воображаемую удочку с такой же воображаемой рыбой, я, зритель, не верю ни тому, ни другому. Это серьезный просчет театра.





Нельзя назвать удачей пантомиму — «Матео Фальконе». Хорошо прочертили внутренние линии своих ролей В. Протасенко (Матео Фальконе) и особенно С. Данильченко (мать Фортунато), но образ Фортунато оказался явно не под силу В. Комиссарову. Его поведение не мотивировано, не вскрыты внутренние пружины, побудившие его на страшное преступление, все играется чисто технически, одними внешними приемами, без внутреннего насыщения, которого требует от исполнителя сценарий. Думается, что браться за такие сложные психологические задачи молодым актерам еще преждевременно...

А вот когда дело доходит до комедийного материала — тут они в своей стихии. Очаровательна разборчивая невеста А. Будницкая, блеснул комедийным мастерством В. Носик в «Романе с контрабасом» и особенно в «Хирургии», где он одновременно изображает и злополучного дьяка и самоуверенного фельдшера.

Программа получилась неровной. Талантливые номера соседствуют в ней с откровенно ученическими. Но трудный первый шаг сделан. Это шаг к профессионализму, которого часто так явственно не хватает киноактерам. Думается, что студийно-тренировочные занятия должны быть главной целью пантомимического коллектива киноактеров.

Г. Крыжицкий

Г. РОШАЛЬ

Прошу слова...

Прошло немало времени со дня выхода на экран фильма «Суд сумасшедших», который вызвал и резкие осуждения и похвалы. Для каждого художника фильм — его детище, его родной ребенок, потому с таким пристрастием вслушиваешься в то, что говорят о нем окружающие. Но когда от одних узнаешь, что дитя твое умно и прекрасно, а другие считают его глупым и безобразным — становишься в тупик.

Я хочу привести лишь некоторые отрывки из многочисленных писем зрителей, присланных мне и на киностудию «Мосфильм», где создавалась картина.

«Посмотрев кинокартину «Суд сумасшедших», мы, преподаватели Московского полиграфического института, считаем ее серьезным достижением советской кинематографии. Автор сценария и режиссер Г. Рошаль, весь коллектив сумели создать очень острый политический памфлет, который смотрится с неослабевающим вниманием все два часа демонстрации фильма»,— пишут по поручению своих товарищей профессор Б. Мордовин и доцент М. Соколовская.

«Мы не согласны с теми, кто признает фильм неудачным,— говорится в письме работников Дорогомиловского химического завода имени Фрунзе.— По отзывам и рецензиям в прессе создается впечатление, что в этом фильме, кроме недостатков, нет ничего. Критики не замечают ни замечательной операторской работы, ни блестящих комбинированных съемок, ни оригинально построенного сюжета, ни актуальности поднятой темы».

«В газете «Комсомольская правда» напечатана статья Гр. Огнева «Ржавчина красивости...»

«Если послушать Гр. Огнева, то, очевидно, право на существование имеют только психологические картины да, может быть, комедийно-сатирические. Можно подумать, что намерение создать (как в данном случае) фильм — политический памфлет, показать в обнаженном, гротесковом виде столкновение социальных сил является неразумным и бесплодным. Можно подумать, что применение ярких красок, броских костюмов и декораций — это во всех случаях порок. Но все это не так! Искусство должно использовать самый широкий арсенал средств для художественного творчества».

Это отрывки из письма москвички О. Подвойской.

К О. Подвойской присоединяется и тов. Нехамкин.

«Вы позволили себе сердитый окрик по адресу тех зрителей, которым «Суд сумасшедших» нравится,— пишет он, обращаясь к т. Огневу.—Это, по-вашему, те, «кто ходит» в кино с узко утилитарной целью, как ходят в пивную или на выставку мод любители «изящной заграничной жизни», повизгивающие от восторга перед «роковыми чувствами и дорогими туалетами». Ну, а как быть с теми, кто в пивную не ходит, выставок мод не посещает, ни при каких случаях жизни не «повизгивает», а фильм им нравится?

Я — зритель, старый человек, член КПСС с 1918 года, много повидавший в жизни, совсем по-иному воспринял этот фильм.

Вы сетуете на то, что «отрицательный персонаж», еще не раскрыв рта, уже всем «своим видом кричит о злодействе». Вероятно, вы говорите о Грубере. Но о н и такие и есть. Актерская работа Хохрякова (Грубер) филигранна. Это настоящий обобщенный портрет нациста, эсэсовца. Наглый победитель, пресмыкающийся, побежденный и опять наглый, когда фортуна поворачивается к нему лицом. Таков он и есть. Как говорится, «с подлинным верно».

Основное обвинение, которое Вы предъявляете автору фильма, заключается в том, что он — фильм — не борется по-настоящему за мир, не вызывает гнева по отношению к тем, кто готовит новую войну, что автор любуется «красивостью», как Вы многократно

повторяете, жизни миллиардеров. Обвинение серьезное! Уничтожающее большой творческий труд талантливого коллектива.

Но Вы ведь это только с к а з а л и, но отнюдь н е д о к а з а л и!

Мне «красивости», как Вы их называете, ничуть не помешали увидеть в фильме страстный политический памфлет, пламенный призыв к борьбе против тех, кто хочет развязать стихию ядерной войны».

Так пишут зрители, верно понявшие мой замысел.

И все-таки я считаю необходимым объяснить несколько более подробно от своего лица и от лица моих товарищей по работе, чего мы хотели, делая фильм «Суд сумасшедших», что казалось нам в этом фильме главным.

За время моей долгой работы в кино я поставил ряд антифашистских картин. Моей первой картиной на эту тему была «Саламандра» по сценарию А. Луначарского и Г. Гребнера. Сценарий фильма посвящен борьбе с мракобесием, с фашизмом в науке. Речь шла о фашизме еще, так сказать, безымянном, фашизме в эмбрионе. Главный герой картины профессор Цанге по сути дела являлся двойником профессора Камерера, который, как известно, вынужден был покончить с собой в результате провокаций и травли со стороны иезуитов, прохвостов от науки и фашиствующих негодяев.

В фильме Цанге, близкий к тому, чтобы покончить с собой, был приглашен своим русским учеником в СССР. Его принимал нарком просвещения Луначарский. (Луначарский сам снимался в картине.)

Уже в этом фильме наряду с обостренной фабулой мы старались ввести некоторые научно-философские концепции, искали ясную публицистическую форму выражения. В «Саламандре» кроме собственно политической темы меня интересовал комплекс этический: вопросы совести и человеческого достоинства.

Картина «Семья Оппенгейм» по роману Л. Фейхтвангера (сценарий С. Рошаль) была моим вторым антифашистским фильмом. Эту картину я решал как фильм о человеческой гордости, о подлинном человеке, противопоставленном «сверхчеловеческим» ничтожествам, восстающим на самую жизнь.

Бертольд Оппенгейм погибал, не зная, как пройти к свету сквозь мрак фашистской коричневой ночи, сквозь холодное, унылое бессилие обреченных людей его круга, буржуазных интеллектуалов, подмятых наглой силой фашизма.

Одной из генеральных тем этого фильма для нас был мещанин, захвативший в свои руки власть. Мы хотели раскрыть смысл того, что происходило тогда в Германии.

Рогатые шлемы надевались на оболваненные головы фашистских молодцов, тысячи книг сжигались на кострах в жертву богу глупости. Будущие изуверы второй мировой войны, «мастера» Треблинки, Освенцима, Бухенвальда уже воспитывали в себе качества хойзингеров, эйхманов и прочих им подобных. Бертольд Оппенгейм погибал на пороге великой битвы с фашизмом.

И вот, наконец, мой третий фильм на эту тему — «Суд сумасшедших». Некоторые его сюжетные ходы волновали меня очень давно. Еще в 1923 году в мастерской Государственного педагогического театра мною был поставлен спектакль «Инженер Семптон» (авторы пьесы В. Строева и С. Рошаль). В этом спектакле некий ученый (теперь мы назвали бы его фашистом) хочет овладеть, и на время это ему удается, лучами, несущими смерть. Мир в панике, все должно погибнуть, но поднимается прогрессивное человечество, могучий рабочий класс, и задуманная честолюбцем и стяжателем гибель мира предотвращена.

Мы старались показать в этом юношеском спектакле (кстати, после него я был приглашен для работы в кино) возвышенность чувств, непреклонность духа простых людей. Спектакль был создан как бы в предчувствии фашистского изуверства «сверхчеловеков».

Плакатный, памфлетный и патетичный «Суд сумасшедших» для всех, кто работал над этой картиной, был ответом на возникновение неофашистских очагов в разных местах Европы и Америки. Ответом на новую угрозу миру со стороны человеконенавистников. В этом фильме мы обращаемся к зрителю, уже знающему, что такое фашизм, испытавшему на себе ужасы, связанные с ним. Мы обращаемся к молодому поколению, чтобы развернуть перед ним в самых общих чертах, резкими, крупными масками, как бы на ходу зафиксированную историческую минуту.

Вот почему выбран широкий формат, вот почему инверсии во времени, многоэкранные кадры, намеренное смещение монтажного хода фильма.

В нашей картине отражен большой мир. Дыхание Советского Союза, думалось нам, ощущается в нем. Поднявшиеся массы несут в своем сердце его тепло.

Нам казалось очень важным, что в этой картине мы вовлекли в орбиту широкоформатного кадра огромный материал обычных хроник, связали с ним хроникальные куски, воспроизведенные в павильонах студии. Вообще работа великолепных мастеров комбинированных съемок Б. Арецкого и Л. Александровской чрезвычайно расширила границы вúдения, и одиночеству президента концерна с его черепахой противопоставлен открытый мир человеческого единства. Кстати, некоторые спрашивают: почему с черепахой? Да, с черепахой. Вместо орлов, осенявших знамена молодой буржуазии, черепаха в бронированном панцире, пугающаяся всего и гля-

дящая на мир доисторическими глазами. Президент концерна — почти мумия фараона, глава капиталистической иерархии — труп среди живых.

Конечно, мы могли бы построить картину на фабульном раскрытии истории изобретения Вернера, не переплетая судьбу ученого с судьбами других персонажей, не перебрасывая действие из одной эпохи в другую, не смещая некоторые представления о жанрах, не раскрывая за тонкой оболочкой внешнего ви́дения фильма совсем другие внутренние его ходы.

Да, мы могли бы так поступить, но мы этого сознательно не сделали.

В наши дни эпохи просвечивают одна сквозь другую. Годы войны еще шагают рядом. Фашистские сапоги еще припечатывают асфальт на всех континентах. Мимо этого пройти нельзя.

Но за кажущимся нагромождением, во всяком случае, сложностью взаимосвязанных ситуаций, в фильме возникает одна совершенно четкая и простая идея: времени мало, необходимо преградить дорогу смерти!

«Когда Каин убил своего брата Авеля, земля возопила к небу. Слишком поздно она возопила. Поздно! Ей следовало это сделать раньше! Я не хочу смерти Авеля!» — кричит Вернер с трибуны. Время приспело. Или — или. Двух путей нет. Путь для человечества один: растоптать убийц, смести тех, кто крадет человеческое счастье, чтобы не было поздно.

Но главное, что нужно понять в разоблачении фашизма, это мизерность, ничтожество его апологетов. Фашизм — это религия карликов, раздувшихся до размеров гигантов. Душа фашизма—это душонка карлика с цветочной клумбы, излюбленного символа мещанской идиллии, добропорядочной пошлости немецкого филистерства. Если вам угодно, это дух. Дух умиления, что-то вроде хлопотливого робота-раба в колпаке. Вот где выпестовываются душонки Груберов!

Одного из этих карликов мы и хотели вытащить на авансцену нашего фильма. Сентиментальную тушу Зигфрида Грубера. Говорят, что Эйхман, убийца миллионов, недавно вздернутый на виселицу, любил сажать цветы и захлебывался в слюне нежных чувств семьянина. «Свобода — это приказ сильного, — философствовал Грубер, — не нам судить о жизни и смерти, это сделают другие». Ох уж этот восторг рабского умозаключения!

«Но зачем же тогда жить»? — рассуждает настоящий человек, профессор Вернер.

В картине «Суд сумасшедших» мы и хотели тему борьбы за мир связать с темой совести и разума. Для нас не имело существенного значения скрупулезное восстановление мест действия, тонкостей капиталистической конкуренции, подлинности научной проблемы. Мы не стремились к тому, чтобы каждый фрагмент нашего фильма рассказывал обо всем в деталях. Хотелось в первую очередь, чтобы он заставил зрителя мыслить, чтобы отдельные эпизоды и образы вызывали ряд обобщающих ассоциаций.

Мы потому сделали лабораторию Вернера не конкретной и современной, а фаустовской лабораторией, что спор разума и совести с пошлостью и тупой силой не нов. Пусть через эти стрельчатые окна, плиты пола, арки сводов зритель почувствует веяние веков. Судя по письмам зрителей, они поняли наш замысел. Ведь не случайно автор одного из писем, А. Гнедин, подробно анализируя фильм, его достоинства и недостатки, пишет следующее:

«...Очень понравилась линия науки. В частности, фаустовская сцена у молодого Вернера».

Город, по которому Вернер бежит к реке, чтобы покончить все счеты с жизнью, не просто маленький немецкий город тридцатых годов нашего века. Он несет на себе все следы средневековых архитектурных и ритмических ощущений.

Мы с оператором Л. Косматовым и художником И. Шпинелем как бы опрокинули готику на землю. Все сместилось, вытянулось, стало щелеобразным и ползучим. И люди (юнгштурмовики и другие) распластались и растянулись.

В нашей картине мы имели на это право даже по закону реалистического восприятия мира. Ведь мы же не давали ультрареалистическую Германию, а воспроизводили рассказ Иоганнеса Вернера. Само собой разумеется, он мог все это видеть так, как вы видите в фильме. Примененная здесь своеобразная оптика оказалась необходимой для рождения того обертона фильма, который присутствует в этих кадрах.

Такой же прием и в сцене в заокеанской психиатрической клинике: странный, вытянутый и суженный коридор. В этом своеобразное решение широкого формата; все та же тема опрокинутой, щелеобразной готики. Так Грубера за океаном и Грубера в Германии мы связывали и в стилистическом решении кадров.

«Суд сумасшедших» — это фантасмагория. В нашей картине присутствует мир гротеска и реализма, и мы не хотим, чтобы нас судили по законам фотографического правдоподобия.

Конечно, в фильме есть и просчеты и неудачи. Но одни зрители не привыкли и не могут охватить сразу и новое для них широкоформатное зрелище и непривычное сюжетное и жанровое решение. Для других по их нутру и по сути привлекательно именно то, что в картине для нас наименее важно. «О, разложение!» — кричат они при виде красных

чулок балерин и перчаток Сузи. Пышную пустоту холодных апартаментов, в которых художник И. Шпинель хотел показать пустынность и холодность быта заокеанских хозяев, они считают красивой и заманчивой.

— Ах! Зачем Сузи прикуривает от сигары мужа? — вопрошают третьи. — Потому, что никому не верит, — отвечаем мы, — и разговор с портретом подчеркивает пустоту ночей и дней.

— Ах! Зачем она лежит на красном пледе?

— Потому что нам казался тревожным этот красный цвет с белыми пятнами сенсационных газет.

— Какое нагромождение! Причем здесь сумасшедший дом, детективное похищение, наконец, опять же Сузи, этот великосветский роман...

— Ну, что ж. Возможно, здесь есть и ошибка с нашей стороны и не везде вкус торжествует свою победу. И нагромождения налицо. Однако, разве наша жизнь не полна странных, неожиданно перекрещивающихся событий? Разве не появляются на горизонте уже, казалось бы, навеки исчезнувшие друзья и враги? Когда писался сценарий, ни дела Эйхмана, ни истории с Хойзингером еще не было. О «берчевских» фашистских отрядах мы еще не знали, и, однако, разве недавний суд над Саланом не является в какой-то степени расширенным изданием суда над фашистом Грубером из нашего фильма?

Разве не бежал из психиатрической клиники летчик Клод Изерли? Разве не сошли с ума некоторые американские ученые, потрясенные готовящимся преступлением их боссов?

Ведь не просто для новеллы о безумцах прошли мы по аллеям сада психиатрической клиники. Очень хотелось на фоне пейзажа в манере Коро, на фоне отнюдь не обезумевшей природы показать в своеобразном виде философию безумия, философию гибнущего мира, обнищавшего духовно.

— Хорошо, но неужели вы будете отстаивать и роман миллионерши и яхту?

Ох, уже эта яхта и роман. Попытаюсь объяснить, хотя вовсе и не всё в нем отстаивая. Вдумаемся. Ведь, пожалуй, не один Вернер бывает готов в самую ответственную минуту уплыть на некой яхте самообмана.

Простой, обыкновенный Вернер, без железобетонного пьедестала. Не так ему просто пройти мимо Сузи и всего ее арсенала иллюзий.

Пошловато... Конечно. И, однако, нужно иметь большую волю, не меньшую, чем та, которая нужна для преодоления действия укола, чтобы разорвать эти путы. Для этого нужно много обстоятельств.

А Сузи? Разве сама она в свое время сумела отвергнуть Хаггера так, как ее отбросил Иоганнес Вернер, разглядев ближе. У них сходные судьбы, у этой Сузи и Вернера.

Люди не рождаются негодяями и не выходят героями из пеленок. И Сузи, эта холодная и, пожалуй, безвкусная Сузи, так испугавшая изощренные души любителей эстетической изысканности, очень нужна в картине. Стоит задуматься и самим хулителям ее: не сидит ли в них хоть капелька Сузи?

Франция... Разве перед нею не стоит вопрос, поставленный автором перед Сузи? Мы не полагали, как думают некоторые, видеть в образе Сузи Францию, а в глухонемой массажистке — Федеративную Германию, но мы безусловно думали, что и Грета, на плече которой номер страдальцев в аду Освенцима, и Сузи, и эта самая глухонемая, и другие — все должны вызывать определенные ассоциации, расширяя рамки индивидуального образа.

Каков жанр нашего фильма? Мне кажется, скорее всего можно определить его все же словом «памфлет». Ассоциативный памфлет, причем вполне возможно, что чистота жанровых риз нами нарушена. И, пожалуй, много упреков может попасть в цель.

Я много думал над критическими замечаниями в адрес картины. Иногда мне кажется, что фильм действительно полон только грехов и только ошибок. Но в минуты раздумий я перечитываю то одно письмо, то другое, авторы которых выражают свое удовлетворение нашей работой и говорят ободряющие слова. И кажется мне тогда, что картину мы сделали не зря, и в великой борьбе за мир она может быть взята на вооружение.

И мне кажется также, что напряженные поиски замечательного оператора Л. Косматова принесут должные плоды, что работу И. Шпинеля поймут в конце концов именно так, как он ее задумал, что композитор М. Вайнберг и звукооператор Л. Трахтенберг и в музыке и в стереофонии уже нашли ряд решений для своеобразного звучания широкоформатного фильма.

И, наконец, актеры. Я уверен, что они заслуживают серьезного анализа и критической оценки. Особенно я благодарен молодому артисту В. Ливанову, который в первой для себя роли такого масштаба сумел быть и значительным и простым. И И. Скобцева, и В. Хохряков, и А. Шенгелая, и М. Булгакова, и Ю. Яковлев, и другие, судя по оценкам и письмам зрителей, нашли путь к их сердцам.

Разговор продолжают зрители

Опубликовав в № 4 «Искусства кино» несколько рецензий на новые фильмы, редакция пригласила принять участие в обсуждении этих картин читателей, зрителей. И вот перед нами письма, где идет речь о фильмах, которым были посвящены страницы четвертого номера журнала, отклики на картины, так или иначе обратившие внимание кинозрителей.

С большим удовлетворением встретили зрители фильм «Девять дней одного года» М. Ромма и Д. Храбровицкого.

«Это абсолютно современный фильм — и по теме, и по идее, и по режиссерскому решению»,— пишет инженер Г. Новиков из Волгограда. Г. Новиков подробно анализирует актерскую работу, в которой особенно выделяет исполнение роли Гусева А. Баталовым и образ профессора Синцова, созданный Н. Плотниковым, режиссуру фильма, его изобразительное решение, останавливается на отдельных, по его мнению, наиболее удачных сценах картины.

«Великолепно сделан эпизод прихода Гусева в лабораторию во время болезни. Гусев идет медленной, усталой походкой. Встречные очень удивлены и в то же время восхищены волей этого человека. Весь эпизод дан безмолвно, но на самой высокой ноте, идет на огромном внутреннем напряжении, а заканчивается таким земным, таким жизненным объяснением с женой! И становится ясно, что при всех своих больших делах это прежде всего простые, обыкновенные люди с их слабостями, радостями и горем. Изобразительно это подчеркивается проходом Гусева мимо огромной светлой стены, на фоне которой его фигурка кажется маленькой и беспомощной».

Указывая на некоторые частные недостатки картины, Г. Новиков заключает: «Фильм в целом является знаменательным событием в развитии отечественной кинематографии. И ценность его прежде всего в том, что это фильм мысли. Авторы обращаются к зрителю и стремятся завязать острый полемический разговор. Главные действующие лица много говорят и спорят, но спор этот не схоластический, а животрепещущий и содержательный, заставляющий активно думать сидящих в зрительном зале. Михаил Ромм высоко поднял значение слова, дал беспрепятственный «пропуск» на экран умным рассуждениям и мыслям».

Об оптимистическом звучании «Девяти дней одного года» пишет А. Усов из г. Горького:

«События фильма начинаются гибелью человека, ею же могут и окончиться. Но нет в картине трагедии безысходности. Есть героика самопожертвования во имя достижения поставленной цели».

Читатель говорит о принципиальном значении образа Гусева, прекрасно исполненного А. Баталовым. По его мнению, творческая манера артиста удивительно соответствует характеру героя.

«Да, конечно,—пишет А. Усов,— не может весь мир состоять из одних Гусевых. Но существование таких людей, как Гусев, делает жизнь насыщенной и полнокровной».

«Мы долго ждали выхода на экран фильмов художников старшего поколения. За последнее время зрителям приходилось чаще знакомиться с работами молодых, с дебютантами в драматургии и режиссуре. Большинство творческой молодежи оказалось по-настоящему талантливой. Но от этого не ослабло наше желание вновь увидеть на экране имена признанных киномастеров».

Так начинает свое письмо москвичка М. Лапкней.

Среди новых фильмов она особо выделяет «Девять дней одного года»:

«В героях этого фильма прежде всего покоряет ум, тонкий и ироничный. С такими людьми интересно жить, соприкасаться, спорить. Это настоящие современные советские люди, самоотверженные, честные, добрые, они не вымышлены, а увидены в нашей жизни».

Отмечая, что в фильме М. Ромма герои, казалось бы, составляют традиционный «треугольник», автор письма подчеркивает, что треугольник этот решается просто и современно. «Некоторым кажется,—продолжает М. Лапкней,— что Гусев вовсе не любит Лелю, что не такой должна быть настоящая любовь. Но это неверно. Мы слишком привыкли к шаблонам, поэтому всякое отклонение от стандарта воспринимается настороженно, пугает. А я верю в такую любовь! Ведь у нас нет стандартных людей, почему же должно быть стандартным чувство?! Ведь Гусев — ученый, каждую минуту своей короткой жизни отдающий решению сложной проблемы. Ему просто некогда предаваться излияниям нежности, да и не в его характере это — зачем же обвинять героя в черствости?»

М. Лапкней отмечает превосходную игру актеров, пишет о находках режиссуры, о работе оператора. «Девять дней одного года», по мнению автора письма, лучший фильм из числа последних кинопроизведений.

А вот картина «Наш общий друг» вызвала у читательницы разочарование. «Дана заявка на волнующую тему нашей действительности,— пишет М. Лапкней,— образ настоящего коммуниста, не только вдохновителя и организатора, но и просто чуткого

человека, помогающего всем в радости и беде, давно просится на экран. Именно такого героя и хотели показать авторы фильма «Наш общий друг». Но что же у них получилось? Герой картины настолько безгрешен, что даже как-то несовместима его особая нравственная чистота с другими людьми. Однако и чистота эта вскоре ставится под сомнение. Потому что, полюбив, он и не собирается бороться за эту любовь, не собирается нарушать спокойное течение, вернее, стояние жизни. Он боится тем самым потерять свой авторитет коммуниста. Но вспомните фильм «Коммунист». Почему же Губанов не побоялся открыто заявить о своей любви, бороться за нее?.. Да и авторитет Прохора Корнийца не производит впечатления на зрителей — слишком уж в малых делах помогает он своим односельчанам».

По-другому оценивает фильм «Наш общий друг» Е. Светлая из г. Калинина. Картина эта вызвала у нее немало мыслей.

«Почему до сих пор люди так легко осуждают себе подобных за малейшее отступление от общепринятых норм в поведении, за малейшую несхожесть с ними в поступках?— пишет Е. Светлая в своем письме.— Ведь случаи, подобные истории Лизы Горловой можно встретить не только в колхозе, но и в городе, на заводе, стройке и т. д. Очевидно, люди действуют скорее по привычке, по однажды принятому шаблону, не утруждая себя размышлениями о смысле и правильности своих действий. Так, мне кажутся примечательными рассуждения председателя колхоза насчет своего обращения с людьми. Председатель, видите ли, опасается, что ему сядут на шею, если он будет обращаться с людьми по-человечески.

Но еще обиднее, что, как показывает фильм, было позволено «казнить любовь» таких замечательных людей, как Прохор Корниец и Лиза Горловая. Право, такая любовь не встречается на каждом шагу, и приносить ее в жертву сомнительным правилам семейной морали, пожалуй, жестоко. В самом деле, на какую каторгу обрекли Прохора двое непрошенных опекунов его спокойствия! Ведь жена Прохора совершенно не понимает и не ценит его. Она не имеет права на его любовь. Так ради чего, спрашивается, потребовалось принести в жертву счастье двух людей? Ради ребенка? Едва ли он выиграет от того, что его родители, совершенно чужие по духу, будут жить под одной крышей».

Подчеркивая всю важность моральной, нравственной проблемы, поднятой в картине, Е. Светлая высказывает пожелание чаще показывать подобные фильмы на экране, по ее мнению, всегда волнующие и привлекающие зрителей.

Некоторые письма, полученные редакцией, свидетельствуют о серьезном интересе их авторов к кинематографу, о стремлении не только дать общую оценку тому или иному фильму, но и разобраться в причинах его успеха или неудачи, сравнить сценарный замысел с тем, какое он получил решение в картине.

Так, Н. Глазкова, преподаватель библиотечного техникума из г. Омска, размышляя о фильме «Девчата», пытается проследить, какие же изменения претерпели одноименный сценарий и повесть Б. Бедного при воплощении на экране.

Повесть, сценарий и фильм названы «Девчата», указывает Н. Глазкова. Следовательно, речь должна идти о всех пяти жительницах комнаты в рабочем общежитии. Определяя содержание повести и сценария, можно сказать, что в произведениях этих говорится о том, как нужно беречь честь смолоду, что такое счастье и в чем красота человека. Все эти вопросы, волнующие нашу молодежь, близкие ей, раскрывались в сценарии и повести через разные судьбы, которые доводились до логического конца. К сожалению, в фильме в центре оказались лишь Илья и Тося, остальные действующие лица играют весьма второстепенную роль.

«Из повести и сценария мы узнали, какой дорогой ценой заплатила Анфиса за свое легкомыслие, как она бежит от настоящей любви, поняв, что не имеет права на нее. В фильме сердцеедка Анфиса, на мой взгляд, мало меняется, и ее ночные слезы — скорее слезы злой ревности по поводу того, что Илья ушел от нее к некрасивой Тоське. Да и любви к инженеру у Анфисы в картине нет.

В сценарии и повести очень четко дана судьба Нади. К финалу Надя отказывает своему жениху Ксан Ксанычу, она не хочет делать вид, что счастлива без любви. В фильме Надя выглядит совсем иначе. Она идет замуж — Ксан Ксанычу дали комнату».

В результате, подводит итог Н. Глазкова, в картине снижается роль Тоськи. Она оказывает влияние больше на одного Илью, чем на всех других окружающих, как это было в сценарии и книге.

Фильм пользуется успехом у зрителей, подчеркивает автор письма, у входа в кинотеатр спрашивают «лишние билетики», но обидно, когда то хорошее, что дается писателем, полностью не реализуется на экране.

О тех разночтениях, которые ощутил в сценарии и фильме «49 дней», пишет начальник ПТО Тбилисского строительного управления И. Ростомашвили:

«Прочитав сценарий Г. Бакланова, Ю. Бондарева и В. Тендрякова «Сорок девять дней», я с нетерпением ждал появления этого фильма. Признаюсь, картина меня разочаровала. Все это время я раздумывал: в чем же просчеты фильма, ведь события

разворачиваются почти так же, как в сценарии?

По-моему, режиссер не смог передать зрителю ощущение водной пустыни, именно пустыни, где, кажется, жизнь должна отступить перед бесконечностью водного пространства. Мне вспоминались стихи Есенина:

Не видать конца и края —
Только синь сосет глаза.

Вот именно этого и не хватает картине.

И вспомнил я еще рассказ Горького «На Чангуле»: «Целый день в небе — солнце, а на земле — только я; под раскаленным почти добела куполом небес — необоримая тишина пустоты; запоешь песню, звуки ее испаряются, как роса, а эха — нет. Пустота, обладая способностью высасывать из человека мысль и чувства, делает его подобным себе,— несомненно, что это ее свойство всегда привлекало и привлекает людей, стремившихся опустошить свое сердце, свой разум — достигнуть святости путем убийства своей души».

Мне кажется, что постановщику следовало смысл этих строк сделать девизом всей картины. А борьбу героев фильма с этой «пустыней» отразить на переднем плане.

Разные письма приходят в редакцию, но все они объединены одним чувством зрителей — любовью к киноискусству, горячим желанием, чтобы каждая новая картина несла с собой глубокие мысли, рождала ответные чувства, доставляла радость. Вот почему так требовательны — в своем большинстве — зрители к качеству фильмов, так непримиримы к проявлениям в кинематографе халтуры, дурного вкуса.

«Каждый раз, когда на экране появляется новый фильм, для нас, кинолюбителей, это праздник,— говорится в письме киномеханика Гучковского дома культуры М. Кузнецова.— И особенно ждем новых картин мы, киномеханики. Например, я, когда иду показывать новый фильм, то собираюсь как на праздник. Стараешься побриться, надеть галстук... А в этот месяц, как назло, в наших магазинах безопасных лезвий днем с огнем не найдешь. Так я точил старые да с горем пополам брился. Придешь на сеанс и потираешь лицо от боли, но терпишь ради нового фильма. И порой эти «мученья» оправдываются с лихвой. Фильм чудесный! Показав такую картину, чувствуешь, что поработал не зря, не зря потратили труд и средства и работники кино...

Но когда на экране видишь такие фильмы, как «Годы девичьи», «Наследники», «Сердце не прощает» и т. д.,— продолжает М. Кузнецов,—остается лишь чувство глубокой досады. А кинокомедии? Разве могут понравиться ленты, подобные «Осторожно, бабушка!»?.. Кинематографисты должны создать хорошую, жизнерадостную комедию о современнике».

Невозможно рассказать о всех письмах зрителей, что живо интересуются новыми работами деятелей кино, высказывают о них критические суждения. Мы выбрали лишь наиболее характерные.

Зрители активно вмешиваются в жизнь киноискусства, которое является — в лучших своих произведениях — их хорошим другом.

Не говорите деревянными голосами!

В двенадцатом номере нашего журнала за 1961 год была помещена статья артиста Центральной студии киноактера Б. Кордунова «Творчество или ремесло?». Автор выражал тревогу по поводу низкого качества дубляжа зарубежных фильмов и пытался найти причины.

Что же, тревога вполне основательная. Многочисленные читательские письма, полученные редакцией после статьи Б. Кордунова, свидетельствуют о том, что кинозрители крайне недовольны неестественной речью, которую они слышат с экрана. Менее всего, по-видимому, взволнованы те, кому надлежит волноваться по этому поводу,— режиссеры и актеры, занимающиеся дубляжем, и соответствующая комиссия Министерства культуры.

Б. Кордунов писал о недостатках творческих, технических и всяких иных, предлагал способы их устранения. Но он не ставил вопроса — нужен ли вообще дубляж или лучше пользоваться субтитрами, или, скажем, устным закадровым переводом? А между тем об этом пора подумать. Авторы некоторых писем-откликов, поступивших в редакцию, например Е. Овчинников (Курган), выступают против дублирования и предлагают прибегать в основном к субтитрам, использовать закадровый речевой перевод, а иногда пускать в прокат фильмы без перевода.

Дубляж очень часто искажает игру актеров, замысел режиссера, лишает художественное произведение кинематографа правдиво и точно звучащего слова, говорят многие зрители. Е. Овчинников пишет: «Представьте, что получится, если за рубежом стали бы дублировать наших Грибова, Яншина, Еланскую. Я готов сходить на фильм еще раз, чтобы только смотреть в кадр и не читать титры, но, пожалуйста, не лишайте меня удовольствия слышать, как говорит Симона Синьоре или Джульетта Мазина». «Бережно хранят уникальные записи — голоса оперных певцов, мастеров художественного слова. Отчего к мастерам зарубежного кино такое пренебрежение?— пишет Н. Круглова, редактор студии Курганского телевидения. — ...Несколько лет мы ждали фильма «Жервеза», а Марии Шелл, ее глубочайших интонаций я так и не услыхала. Такое огорчение! Пришлось домысливать по мимике и равнодушному дубляжу. Дайте людям, по-настоящему любящим киноискусство, доступ к его подлинным ценностям!»

Противники дубляжа приводят и такой аргумент: смотришь фильм и не можешь отделаться от мысли, что ни одно слово, которое ты слышишь, не произнесено тем актером, что пленяет тебя своей игрой. Ты наслаждаешься словно половиной произведения искусства, созданного замечательным мастером. В нескольких письмах как образец превосходной, подлинно творческой работы названа запись С. Курилова, дублировавшего великолепного Чарльза Лаутона в «Свидетеле обвинения», но авторы писем все же сетуют, что это «не настоящий» Лаутон.

Заметим, что спор о том, что предпочтительнее — дубляж или субтитры,— идет на страницах зарубежной печати. Нельзя не сослаться здесь на мнение американского кинокритика Стенли Кауфмана, который в большой статье в журнале «Theatre Arts» (октябрь, 1961), страстно отрицая дубляж, говорит, что на дублированном фильме вы себя чувствуете так, словно «вам показывают немую кинокартину и дают к этому радиопередачу с участием посторонних лиц». «Суть в том,— продолжает он,— что субтитры не составят препятствия для зрителя, который хочет посмотреть хороший иностранный фильм. И в то же время слабый иностранный фильм не станет более притягательным после дублирования».

Резюмируя доводы зрителей, выступающих против дубляжа, отметим, что главным из этих доводов является желание не только видеть, но и *слышать* крупнейших актеров, протест против «раздвоения» кинообраза на изображение и слово.

Послушаем, однако, что говорят сторонники дубляжа.

Прежде всего их не удовлетворяет качество субтитрирования. Субтитры очень часто плохо читаются, они нечетко видны на экране. Кроме того, некоторые зрители пишут о трудностях и неудобст-

вах, испытываемых при просмотре фильмов в клубах, в помещениях, где низко висит экран, нет покатого пола в зрительном зале. «Вот тут начинается утомительное качание голов,— пишет С. Стрельцова, библиотекарь из г. Грозного.— Часто не видно то начала, то конца реплики, то видна только ее середина. Понятно, что внимание человека рассеивается, он теряет нить диалога. Ведь это все равно, что пустить немой фильм и лишить его текста: разбирайся каждый как знаешь! Надо помнить о технической стороне просмотра»,— справедливо призывает С. Стрельцова. Читатель нашего журнала А. Лужков считает, что субтитрирование — это «прошедший этап» и что «следует спорить не о том — дубляж или субтитрирование, а искать правильный подход к разрешению нужд дублирования фильмов».

Да, искать пути для устранения недостатков в большом и трудном деле дублирования необходимо. Пора понять, что дубляж — не ремесленная поделка, а искусство, тонкое, сложное, требующее полной самоотдачи артиста, внимательной и взыскательной режиссуры, не терпящее равнодушия.

Может быть, прав Г. Гавриленко из Горловки, предлагающий установить ежегодные премии за лучшее дублирование фильмов.

Читательница К. Некрасова из Кишинева считает, что «для широкой массы наших кинозрителей дублированные фильмы более приемлемы, чем фильмы с надписями, так как «раздваиваться» между наблюдением за действием в картине и чтением субтитров едва ли приятно». Но К. Некрасова полагает в то же время, что нужно чаще пускать в прокат субтитрированные и недублированные фильмы, имея в виду молодежь, изучающую иностранные языки.

Приведем здесь опубликованное в том же номере журнала «Theatre Arts» высказывание американского писателя Джека Габриэла, по его собственному определению, «решительного сторонника дубляжа и противника субтитров». «В свое время,— говорит Дж. Габриэл,— титры были средством информации в немых фильмах. В звуковых фильмах субтитры просто анахронизм; они устарели... их отстаивают те, кто восстает против нового». Возражая тем, кто отрицает дублированные фильмы из-за невозможности точно передать текст оригинала, писатель говорит: «Если бы переводчики субтитров попытались скрупулезно точно передать диалоги иностранных фильмов, экран частенько был бы полностью покрыт надписями».

В общем, дискуссия «Дубляж или субтитры» продолжается. Сторонники как одной, так и другой точки зрения выдвигают весьма веские доводы. Но даже самые ярые, безоговорочные приверженцы дублирования признают, что в отдельных случаях можно для сохранения целостности впечатления без ущерба для фильма применять субтитрирование. И уж, конечно, лучше что угодно, говорят зрители,— устный перевод, субтитры,— чем посредственный дубляж с деревянными, «дубляжными» интонациями.

Зрители требуют остановить поток ремесленнически дублированных фильмов, хлынувший за последнее время на наши экраны.

ПАМЯТИ ЕВГЕНИЯ ШВАРЦА

С. Цимбал.— Сказочник по-прежнему среди нас. Э. Гарин.— Для чего пишется сказка? М. Шапиро.— Строки воспоминаний. Е. Шварц.— Детство, «Печатный двор»



Сергей ЦИМБАЛ

Сказочник по-прежнему среди нас!

Рукописный архив каждого яркого и требовательного художника, наблюдавшего жизнь строго и безжалостно, не отводившего, как говорится, глаз от окружавших его людей, раньше или позже открывает новые стороны его внутреннего облика. Поначалу это ощущение только что открытой новизны особенно сильно. Кажется, что вновь указанное — невозможно, во всяком случае, очень трудно согласовать со всем тем, что принято было думать о художнике, и со всем, что было известно о нем раньше. Но не следует слишком доверяться этому ощущению.

В памяти людей, близко знавших Евгения Львовича Шварца, живет необыкновенно светлый, цельный, сосредоточенный человек, человек, которому мудрость его давно уже принесла душевную непоколебимость и высокое сознание художественной правоты. Надо полагать, что именно таким Евгений Шварц и был на самом деле. Иначе он не смог бы стать сказочником, иначе воображение его не обрело бы такой удивительной власти над всеми нами. Во всяком случае, воображение писателя не сумело бы внушить нам веру в подлинность придуманного сказочником мира и населяющих этот мир добрых или отвратительных, веселых или мрачных, близких или беспросветно чуждых нам существ.

Только людям, полным непоколебимого и всесильного чувства правды, дано стать сказочниками,

и только истинные жизнелюбцы, всем сердцем и душой привязанные к реальному миру, в котором мы живем, без страха и колебаний удаляются из этого мира в далекую страну чудес.

Но как же объяснить в таком случае некогда пережитые Шварцем мучительные сомнения, приступы неверия в себя, испытанные им ощущения нереальности или «картонажности», как он говорил, жизни, которой он жил? С отчаянием и болью, тоской и обидой вспоминал он о днях, когда почему-то, неизвестно почему, не влекла его работа, не торопило его собственное воображение, когда не испытывал он постоянной и воодушевляющей необходимости во «встречах с самим собой». Он вспоминает об «аристократической свободе от обязанностей» и задает сам себе один за другим нелепые, неестественные, прямо и непосредственно противоречащие нашему представлению о нем вопросы: «а что, если в порочности истина?» или «не есть ли моя сдержанность — просто робость, холодность, отсутствие темперамента?»

Есть в неопубликованных рукописях писателя строки, открывающие как бы другого, неведомого нам Шварца, охваченного, судя по всему, неверием в себя: «Может быть, придет день и исчезнет отвращение к письменному столу? И вернется тот поток, который так радовал меня в ранней молодости, когда я писал свои безобразные, похожие на ископаемых чудищ стихи? Конечно, он вернется! И я вижу, переживаю с массой подробностей себя в новом качестве. Я неутомимый работник! Я живу без вечного ужаса перед своей уродливостью! Я больше не глухонемой! Я слышу и говорю!..»

Как будто и в самом деле неожиданны и не согласуются это тоскливое беспокойство и возбужденная, мучительная надежда с образом проницательного, далеко и ясно видевшего художника?.. Нет, подлинные надежды и ожидания писателя нисколько не были похожи на эти обгоняющие друг друга, судорожные, самообманные восклицательные знаки...

Но и это только на первый взгляд. На самом же деле все вновь выяснившееся и как будто бы неожиданно открывшееся оказывается не чем иным, как сложным и глубоким подтверждением того, что можно было и следовало предполагать раньше. Настоящий художник неделим, и притом неделим даже в самих противоречиях своих, в пережитых им тревогах и поисках, неделим в главном, в том, ради чего неутомимо и страстно, день ото дня кипело его воображение.

Откуда было бы взяться его мудрости, если бы он шел в своей внутренней жизни гладкой и кем-то еще до него укатанной дорогой? Легкие праздничные прогулки художника не умудряют. Негде было бы взяться его внутреннему покою, покою правоты и убежденности, если бы не прошел художник сквозь огонь сомнений и тревог, через тяжкую неуверенность в себе и непонимание собственного поприща.

Многое во впервые публикуемых набросках и рассказах Евгения Львовича Шварца вносит как будто существенные поправки в наше издавна сложившееся представление об удивительном, единственном в своем роде современном сказочнике — добром, ласковом, гневном и мудром фантазере наших дней. Но на самом деле какими неожиданными ни показались бы эти вновь высветленные стороны характера и духовного склада сказочника, они с необыкновенной силой и глубиной досказывают и, главное, подтверждают то, что уже проступало, властно заявляло о себе в его сказках.

На всем, что когда-либо было придумано, познано и сочинено писателем, остались живые, нестираемые следы прожитой им жизни, и кто знает, быть может то, что сам писатель по разным причинам никогда не публиковал, поможет нам разглядеть эти следы и прочесть в них то, чего он сам не успел высказать до конца?..

Жанр, в котором написаны рассказы и воспоминания Шварца, в высшей степени для него характерен. Это особый жанр, в котором естественно переходят друг в друга свободное художественное изображение и точное воспроизведение того, что вспомнилось, заново передумалось и, так сказать, осмыслилось. Испытывая, как он сам выразился, «некоторое наслаждение от собственной правдивости», писатель во многих отношениях остается в своем повествовании наедине с самим собой. Воображаемый читатель не заставляет его вспоминать именно то, что ему, читателю, особенно интересно было бы узнать. Ему не мешает назойливая мысль о том, что его неправильно поймут. Он и перед самим собой хочет быть предельно точным и откровенным.

Достаточно внимательно и нелицеприятно приглядеться к картинам, нарисованным в его рассказах и воспоминаниях, где ему так часто приходится говорить о самом себе, чтобы убедиться в том, как близки они по характеру и манере изображения к картинам, возникающим в его киносценариях, сказках для театра, в его детских книжках. То же чуть насмешливое и неторопливое спокойствие, за которым таится огонь любви или огонь ненависти, та же снисходительная и терпеливая мудрость, в которой узнается неукротимая любознательность, жажда постижения мира и населяющих его существ.

Его рассказ о первокласснице Марусе, из которого впоследствии родился широкоизвестный фильм «Пер-

воклассница», был, в сущности говоря, свободной от пояснений и комментариев своего рода хроникой первых шагов, первых удивлений и первых неслыханных открытий маленькой девочки, начинающей свою школьную жизнь. Девочка по имени Маруся — давняя, излюбленная героиня писателя — в «Первокласснице» застигнута в самую начальную пору ее детского возмужания, в тот самый трепетный час, когда в маленьком, неумелом, беззащитном существе зарождается сложное и, быть может, лишенное былой прямолинейности отношение к миру. На наших глазах совершается чудо возникновения личности.

И в том, как изображалось это чудо, можно было заметить «наслаждение от собственной правдивости», испытываемое строгим и прямодушным художником. Шварц не крался за своей крохотной героиней, стараясь остаться незамеченным в своих наблюдениях за ней; нет, он честно и открыто шел рядом с ней и гордился своей спутницей гордостью отца, воспитателя, сочинителя. Он не рассказывал ничего лишнего и тем более не старался щегольнуть сюжетной неожиданностью или ловким повествовательным поворотом. Писатель ставил перед собой задачу более важную и ответственную — показать, что крохотные, видимые только под увеличительным стеклом художественного повествования переживания Маруси, соотнесенные с ее возрастом, душевной нетронутостью и непосредственностью, могут оказаться полными истинного драматизма. Мы можем сколько угодно улыбаться Марусиным детским огорчениям — для нее они самые большие на свете.

Учительница Анна Ивановна объяснила первоклассницам, впервые явившимся в школу, как надо вести себя на уроках, как здороваться, поднимаясь с места, с учительницей, как держать в руках карандаш, — в жизнь ребят вошли опыт и наука. Начались школьные будни, пошли дни, каждый из которых приносил Марусе новые удивления и неизведанные переживания. В один из таких дней и пришлось Марусе испытать горечь первого разочарования и первой мучительной и, может быть, непоправимой обиды. Как раз в этот день учительница разрешила самым старательным девочкам писать чернилами.

Но среди этих старательных девочек, удостоенных высокого доверия, не оказалось Маруси: пришла в жизнь девочки беда. Теперь впервые нужно было ей собраться с силами, поискать в себе душевную твердость и мужество, для того чтобы с достоинством пережить выпавшее на ее долю испытание. Пусть никто не подумает, что все эти важные, нешуточные слова — твердость, мужество, испытание, достоинство — произнесены не по адресу. Пусть не покажется слишком строгим читателям, что семилетней первокласснице и ее переживаниям слишком далеко до них.

Думать так — было бы глубоко неверно.

Маленькая Маруся, как бы снисходительно мы на нее не смотрели, уже человек, человек со своим собственным внутренним миром, со своими интересами и переживаниями, со своим прошлым и будущим. Человек этот не притворяется, что живет, а живет на самом деле, и далеко не вся его жизнь видна невооруженным глазом. День ото дня постигает он нехитрую науку огорчений и тревог, пытается проникнуть в тайну совершаемых на земле обид и несправедливостей. Скольких грубых педагогических оплошностей мы могли бы избежать, если бы помнили об этом и старались вдуматься в это...

Но как раз Евгений Шварц не забывал. Он понимал, что его маленькой героине приходилось нелегко по самому, что называется, большому счету, и к огорчениям ее нельзя было относиться как к детской игре.

«...Едва я начинаю перебирать то, что пережито с утра, — замечает Шварц в публикуемом ниже рассказе «Печатный двор», — как все впечатления, словно испугавшись, убегают, расплываются, перемешиваются. Попытки их передать, робкие и осторожные, кажутся в картонажном мире непристойными, грубыми. — Потом, потом!» — приказываю я себе». Оказывается, далеко не всегда художнику легко и просто возвращаться к своему прошлому.

Воспоминания могут самым неожиданным образом вступить в противоречие со взглядом в завтрашний день, в будущее. Бывает и так, что непрошенное умиление перед тем, что было, мешает художнику бесстрашно и убежденно идти вперед. Как увидит читатель, Шварц вспоминает о давно прошедших днях без тени подобного умиления. Он судит об этих днях со всей строгостью, а если надо, то и со всей жестокостью, которых, увы, требует торжество живого на земле. Он рассказывает о них с такой внутренней заинтересованностью, что можно подумать — дни эти еще продолжают тянуться друг за другом, они еще живы, о них еще нельзя забывать.

О людях Шварц рассказывает, не унижая их своей снисходительностью; о себе самом он говорит с холодной и безоговорочной прямотой, избегая интригующих иносказаний и многозначительных недомолвок. Художник не устраивает, подобно иным слишком уж радушным мемуаристам, особого рода экскурсию в свой внутренний мир и не выставляет напоказ достопримечательности этого мира. Такого рода гостеприимство в большинстве

случаев выдает нескромность авторов воспоминаний, и, в конечном счете, оно не столько гостеприимство, сколько хвастовство.

Шварц нисколько не кривил душой, когда утверждал, что именовать самого себя писателем нескромно — так же нескромно и так же неловко, как сказать «мое дарование» или «мой талант» или «мои последователи». В такой же степени он был убежден, что нельзя погружаться в процесс сочинительства, как в нирвану, или превращать этот процесс в священнодействие, унижающее всех непосвященных. Он и с пером в руках оставался человеком, продолжающим мыслить непринужденно и естественно, ни на шаг не отступая от самого себя, от сложившегося в трудных поисках и раздумьях восприятия жизни.

Отвращение к позе, к наигрышу, притворству носило у Шварца почти маниакальный характер. Едва обнаружив или заподозрив искусственность в речах своего героя, он безжалостно зачеркивал целые страницы текста, как бы боясь, что, удалив явную фальшь, он оставит тайно зараженные ею соседние реплики. Рассказывая о годах своего детства, Шварц вспоминает о заброшенном деревянном доме, в одном из окон которого была выбита форточка. Однажды, гуляя с матерью, он увидел, как гулявший с «барышнями» студент пытался влезть в форточку и делал вид перед своими спутницами, что не может вылезти. «Мы с мамой, — пишет Шварц, — осудили студента. Он совершил страшный грех. Он ломался».

Из отвращения к ломанию в ж и з н и родилась настоящая ненависть к ломанию в и с к у с с т в е, к нечестным и недостойным ухищрениям во имя дешевого мгновенного успеха, ко всем видам художественного обмана. Удивительно, но, вероятно, закономерно, что именно сказочник, выдумщик и фантазер испытывал такую непримиримую вражду к обману и притворству. Художник, безбоязненно уводивший своих зрителей в мир самого смелого и живого воображения, понимал, что настоящий, глубокий художественный вымысел не имеет и не может иметь ничего общего с антихудожественным беспардонным враньем.

Среди героев Шварца были, как известно, такие, о которых можно было бы сказать, что писатель только п е р е с о з д а л их. Ведь, в самом деле, мы и раньше встречались с храброй и самоотверженной Гердой из «Снежной королевы», или Ученым из «Тени», или Мачехой из «Золушки». Но как же получилось, что после того, как прикоснулась к ним беспокойная, жгучая, властная фантазия современного художника, все они обрели новое душевное своеобразие и новую душевную жизнь?

ПО СЦЕНАРИЯМ Евг. ШВАРЦА



«Леночка и виноград»

Трудно, конечно, сказать, какими именно волшебными средствами добился этого преображения сказочник. Может статься, что он и сам не слишком хорошо знал,в какой именно момент Красная Шапочка выбежала из сказки Шарля Перро и ворвалась в его, Шварца, новую сказку. Едва ли сказочник мог бы сказать сколько-нибудь точно, когда и при каких обстоятельствах Ученый, грустный и доверчивый человек из андерсеновской «Тени», обрел мужество и душевную твердость, для того чтобы победить свою вероломную тень. Писатель не мог бы ничего сказать по этому поводу только потому, что его собственное прикосновение к старым сказочным героям было одновременно прикосновением к ним самой жизни. Это она, жизнь, вечно неудовлетворенная, несговорчивая, не умеющая останавливаться, заставила родиться заново и раскрыться заново наших старых друзей и недругов, волков, медведей, зайцев, лесничих, королей и королев.

В недавно опубликованном у нас романе Джона Стейнбека «Зима тревоги нашей», не помню уже в какой связи, упоминаются «щ е м я щ и е д у ш у сказки Андерсена». «Щемящие душу» — это, пожалуй, именно тот эпитет, который возвышает Ганса Христиана Андерсена над всеми сказочниками мира. Великий датчанин никогда не таил от людей ни глубокой своей доброты, ни горестного своего неверия в способность одной этой доброты улучшить, изменить мир. Потому-то и щ е м я т д у ш у его сказки, в которые вложено столько мудрой отцовской

ласки и столько зрелого, мужественного понимания жизни и людей.

Принимая сюжеты иных своих сказок из рук Андерсена, Шварц как бы развивал их. Бережно сохраняя в сюжетах истинно андерсеновское, он так ассимилировался в них, что уже мог без робости и опасений отходить в сторону и самостоятельно двигаться в избранном направлении. Человек, который изучил чужой язык по-школярски, старается точно соблюсти все его правила. Но человек, освоивший чужой язык в совершенстве и научившийся д у м а т ь на нем, позволяет себе пользоваться неправильными оборотами и в чем-то нарушать его законы. Нечто подобное происходило со Шварцем, когда он вторгался в так называемые ч у ж и е сюжеты. Он повторял давно знакомые андерсеновские мотивы, но атмосфера щемящей душу печали почему-то рассеивалась, и на первый план выдвигалась каким-то чудом разведанная художником, торжествующая нравственная сила человека, его душевная стойкость и правота.

Но вот что особенно важно иметь в виду. Шварц вовсе не занимался идейной модернизацией Андерсена. Была бы грубым кощунством всякая попытка прибегнуть к подобной модернизации, всякое намерение приспособить Андерсена к жизненным взглядам, к мировоззрению наших современников. Шварцу, конечно, и в голову не пришло бы противопоставлять нравственную силу, обретенную под его пером героями «Снежной королевы» или «Тени», грустной и горькой беспомощности человеческих сердец, которой так сердечно, по-родному, по-отцовски сочувствовал гениальный датчанин. Но ведь жизнь все равно идет вперед, и хотят того люди или не хотят, им приходится считаться с этим. Они меняются, быть может, не замечая этого, становятся умнее, проницательнее, дальновиднее. Разве может сказочник не видеть этого?..

Во всех сказках Шварца звучит мысль, которую охотно признал бы своей сам Андерсен: живое не может быть злым и бесчеловечным, живое всегда полно радостной и щедрой доброжелательности, живое всегда готово прийти на помощь живому. Но мысль эта была бы слишком умозрительной и прекраснодушной, если бы у приведенной выше формулы не было подчиненного ей сочлена: злое ни в коем случае не может быть живым. Оно мертво, бесплодно, и у него нет будущего. Об этом писал свои сказки Евгений Шварц, но должно быть, не лишне будет сказать, что узнал он об этом не из сказок, а из самой жизни.

Только одной из сказок Шварца — «Золушке» — удалось обрести настоящую кинематографическую жизнь. В картине, поставленной Н. Кошеверовой и М. Шапиро, оказалась сохраненной интонация писателя, неповторимая мелодика его речи и, главное, его ирония, в которой всегда было столько настоящего лиризма, тепла, человеческого расположения. Но что это за странная ирония, могут сказать, в которой есть и лиризм, и человеческая теплота, и многое другое из того, что ирония по самой природе своей отрицает и зачеркивает. Но тут уж ничего не поделаешь: ирония, звучащая в сказках Шварца, действительно лишена презрительной холодности и скептического пренебрежения к жизни. Она никогда не претендовала на философическую универсальность — ничто, мол, в мире не заслуживает слишком серьезного к себе отношения. Напротив, в этой иронии нетрудно расслышать особого рода деликатность художника, который не торопится выставлять свои ощущения и эмоции напоказ.

Иронизируя над ледяным равнодушием потребителей, над презренным ловкачеством бесцеремонных устроителей собственного благополучия, сказочник высоко поднимает пылающие сердца самоотверженных борцов за человеческое счастье, бескорыстных героев и неутомимых искателей правды, как бы призывая людей равняться на этот огонь, равняться каждый день и каждый час своей жизни. Но не нужно думать, что сказочник перестает в этот момент посмеиваться над чудаковатыми добряками, над неловкими философами и самонадеянными волшебниками. Он и тут остается самим собой, голос его благодушен, в глазах мерцает веселая хитринка, а сердце готово на большие дела.

Такова была интонация написанного Шварцем сценария «Золушка», такова была атмосфера, созданная умной и объединяющей всех героев сказки улыбкой, которая возникала при появлении в кадре самого причудливого из всех сказочных королей, Короля, сыгранного Эрастом Гариным. Таково было впечатление от Мачехи, в которой и автор и актриса Фаина Раневская разоблачили самое что ни на есть современное, отвечающее последнему крику моды психологическое уродство, уродство беспардонного, жадного приспособленчества и той нечистоплотной потребительской ловкости, которые превращают людей в блатмейстеров, жуликов и проходимцев.

Смешное в речах Мачехи, монологи Министра бальных танцев, произносимые, если только тут уместно это слово, одними только ногами; рассыпанные в сценарии, то несуразные, то просто злые, то чем-то страшно знакомые, то, наоборот, неизвестно как возникшие словосочетания — обрели на экране полную психологическую достоверность.

Если при чтении сценария могло показаться, что Шварц подменяет живые слова своих героев словами, которые были любимы им самим, если можно было при этом подумать, что писатель навязывает своим персонажам собственные чудаческие повадки, соб_

ственное восприятие и понимание жизни, то в фильме это ощущение совершенно исчезло. Напротив, после просмотра фильма должна была возникнуть твердая уверенность, что иначе не могли произносить слова и Король, который разговаривал в исполнении Гарина своим недоумевающе-вопросительным, чуть гнусавым, простодушно-придирчивым голосом, и Мачеха, в резких и визгливых окриках или приторно сахарных словесных реверансах которой, так легко было услышать злобную настороженность и черствость оголтелой и притом вполне современной мещанки.

«Золушка» показала, что творческое мышление Шварца в высокой степени кинематографично, что выступления писателя в качестве сценариста ни в коей мере не были случайными. Речь идет, разумеется, не о каких-либо внешних приметах подобной кинематографичности — страшно подумать, сколько литераторов было обмануто такого рода приметами,— а о внутренних свойствах созданных писателем характеров. Оказывается, что в особого рода условности этих характеров, в их психологической эксцентричности и неповторимости, даже в их вызывающе афористичной речи проступает распознанная писателем могучая правда жизни.

«Я не волшебник. Я только учусь,— говорит в «Золушке» Юный паж.— Но ради тех, кого я люблю, я способен на любые чудеса». Уже давно странствуют по свету эти прекрасные слова, но не многие из тех, кто повторяет их, знают, что мальчик, который произнес их, даже не подозревал о том впечатлении, которое они способны произвести. Он сказал только то, что чувствовал и ощущал сам, ничуть не больше того. Но, может быть, как раз поэтому так запомнились его слова, может быть, поэтому, услышав их, люди еще сильнее верили в сказочное могущество любви. В этом, собственно говоря, и состояло «сквозное действие» творчества Шварца, ради этого он копил наблюдения над людьми и над жизнью, ради этого думал сам и заставлял раздумывать своих героев.

В одном из сохранившихся в архиве писателя неопубликованных его рассказов (рассказ этот называется «Пятая зона — Ленинград») описывается короткое, занимающее не более часа путешествие из дачного поселка Комарово, где жил писатель, в Ленинград. В рассказе этом ничего не происходит и скорее всего ничего и не должно произойти. Шаг за шагом писатель описывает станционные платформы и павильоны, бетонные вазы у перил, предупредительные плакаты, на которых изображены страшные последствия пассажирской нерадивости. Точно воспроизводится картина появления поезда: «Кажется поезд черным и не по рельсам узеньким. Но вот он приобретает цвет и объем. Когда поднимается он из



«Разбудите Леночку»

выемки уже перед самой нашей станцией, то мы видим сначала один верх моторного вагона с прожектором, который днем только поблескивает на солнце».

Весь рассказ этот состоит из подробностей и деталей. Тут и «смуглые от старости» карты, которыми пассажиры перебрасываются в «шемайку», и врывающиеся в вагон школьники, которые «так рады своему освобождению, что места себе не находят», и татуировка на руке у нищей: писатель прочел слово «два» и не мог понять, что бы оно могло значить, а оказалось не «два», а «Эва». Все эти подробности и наблюдения нагромождаются одно на другое, как кадры документального кинематографа, и в конце концов образуют все вместе картину, полную истинного напряжения жизни. Появляются в этой картине, словно выглядывают из нагромождения деталей и частностей, главные действующие лица — девчонка-проводница и проводник,— и вместе с ними возникает и своя человеческая тема рассказа. Входят в повествование артиллерист, которого автор полюбил «за простоту, понятность и здоровье», продавщица эскимо — «смуглая, худая, словно опаленная внутренним пламенем», жена футболиста, которая рассказывала, что «нет для нее дня счастливее последнего матча». Жизнь входит в вагон и выходит из вагона, а писатель все едет, и все думает, и глядит, и

едет дальше. И это совсем не потому, что такая у него профессия, что приходится, хочешь не хочешь наблюдать, присматриваться, интересоваться. Дело тут, пожалуй, в другом. Ему самому, независимо от его профессии, кажется, что если он что-то пропустит, не заметит, не поймет, жизнь станет для него намного беднее.

Впрочем, он и здесь, в вагоне электрички, остается сказочником, который только для того, должно быть, и живет на свете, чтобы обнаруживать вокруг чудеса. Не всегда чудеса эти сотворены добротой человеческой,не во всех случаях они достигают цели.Иной раз они маленькие, а иной — большие, ночью они могут ослепить, а при свете солнца их вовсе не видно, но все равно они — чудеса, их надо видеть, изучать, разгадывать, с тем чтобы подчинить их добру и правде. Кто знает: чудом может оказаться татуировка «Эва» на руке у наголо остриженной нищей — ведь что-то очень важное могло оказаться связанным в ее жизни с этим странным именем, иначе зачем было бы выжигать его на запястье? И счастливая улыбка на лице девушки, возвращающейся со свидания,— тоже чудо, о котором, быть может, она будет вспоминать долгие годы! И рассказ матери о своем сыне-солдате, спасшем тонувшего мальчика — кто дерзнет утверждать, что нет ничего чудесного в гордости, заливающей теплом и светом сияющие материнские глаза!..

Между бессюжетной фотографичностью «Пятой зоны» и сюжетными хитросплетеньями театральных и кинематографических сказок Шварца есть очевидная и притом крайне поучительная связь. Наблюдения над жизнью и людьми, накапливаясь и сталкиваясь друг с другом, подсказывают сказочнику суровые и непримиримые умозаключения, которые могли бы показаться искусственными, если бы они относились к каждому наблюдению в отдельности. Но перенесенные в сказочный мир, они оказываются единственно возможными — именно это и хочет доказать сказочник.

Путь от малых наблюдений к большим выводам, от второстепенных подробностей к широким принципиальным обобщениям Шварц избрал в своем творчестве сознательно и убежденно. Когда во время войны обсуждалась его пьеса «Дракон», он сказал: «Быть может, мы единственное поколение, которое имело возможность наблюдать не только судьбы людей, а и судьбы государств. На наших глазах государства переживали необычайно трагические события, и эти события задевали нас лично. Мы оказывались связанными с ними так, как будто это происходило совсем рядом».

Годы поисков и творческих раздумий, бурная жизнь, свидетелем и участником которой ему удалось оказаться на протяжении целого ряда десятилетий, привела его к убеждению, что за всякой малостью и мелочью, за каждой неприхотливой или смешной подробностью наших будней, за каждым часом и минутой — таится большая правда столетия. С этой мыслью он создал не только «Дракона»— памфлет, написанный кровью, гневом и мужеством непримиримого антифашиста. С этой же мыслью создавал он и свою последнюю кинематографическую работу — сценарий «Дон-Кихот».

Шварц и на этот раз был очень далек от того, чтобы пользоваться слишком прямолинейными параллелями и примитивными ассоциациями. Было бы глупо ставить для сравнения рядом век Сервантеса и наше время. Было бы по меньшей мере бессмысленно уподоблять доброе простодушие странствующего рыцаря и воинствующий гуманизм передового человека наших дней. Но было бы, конечно, еще глупее не видеть, не замечать великую и благородную «связь времен», преемственность и неразрывность усилий многих поколений разоблачить, выставить напоказ, осмеять и заклеймить проклятые «заблуждения порока». Главной при кинематографическом «пересоздании» романа стала для Шварца мысль, которую высказывает сам Дон-Кихот своему слуге: «Знай, Санчо, что только тот человек возвышается над другими, кто делает больше других».

Воля к деянию, готовность совершать поступки и отвечать за их последствия высоко подняли слишком доверчивого и наивного рыцаря над его временем. Михаил Чехов в своей книге, посвященной искусству актера, утверждал, что воплощаемые актером характеры делятся на те, что по сути своей витают где-то выше его головы, и те, что следует искать где-то ниже. Актер, воплощающий образ Дон-Кихота должен чувствовать его где-то над собой, а актер, играющий Санчо Пансу, всегда найдет его где-то ниже себя. Развивая при работе над сценарием накопленный им опыт пересоздания старых сюжетов, Шварц именно так представлял себе фигуру несчастного и счастливого рыцаря.

Шварца, как и режиссера Г. М. Козинцева, привлек реальный, действенный, животворный гуманизм Дон-Кихота, но никак, разумеется, не его наивные заблуждения. Не там, где герой ошибался и попадал впросак, а там, где был прав, прав по самому большому счету человеческого убеждения, совести и бескорыстия, нашел он свою большую судьбу. Единство Шварца и Козинцева в осуществлении этого замысла было полным, и можно сказать без всякого преувеличения, что не только в сценарии своем, но и в самом фильме остался жить писатель, который так много сделал для того, чтобы прославить человеческое в людях. Шварц и на этот раз остался верен себе: создавая сценарий «Дон-Кихота», он снова встал на путь перевоплощения и притом единственно с целью

остаться самим собой и дать возможность высказаться собственному беспокойному художническому сердцу.

Шварц ушел из жизни, сделав для литературы, театра, кинематографа много меньше того, что задумал сделать, и того, что мог сделать. Он в силах был бы и дальше рассказывать свои сказки, одну за другой, у него хватило бы для этого увлекательных сюжетов, тонких и точных наблюдений, душевного тепла и мудрости. У него хватило бы для этого и самого главного — живой, непременно живой и радостной потребности вмешиваться в жизнь, помогать людям проникать в ее тайны, делать людей умнее, увереннее в себе, счастливее. Но смерть помешала ему осуществить все задуманное, и дело его жизни продолжают делать, теперь уже без его участия, созданные им характеры, сочиненные им сказки, добытая им правда. Его герои и сегодня продолжают жить, смеяться, любить, действовать, убеждать, и это означает, что и сам сказочник по-прежнему среди нас!

Эраст ГАРИН

Для чего пишется сказка?

После кинотрудового дня на «Ленфильме» я задремал на диване одиночного номера в «Астории». Прежде чем окончательно отойти ко сну, решил пройтись, подышать воздухом.

Вышел на улицу. Было уже поздно. Редкие прохожие показывали, что время близится к полуночи.

Поравнявшись со старомодным домом на Малой Морской, я с любопытством заглядывал в затемненные окна, представляя себе, что в сущности совсем недавно из ворот вот этого дома выходил на Невский проспект автор «Ревизора».

Еще несколько шагов, и я на этом проспекте. Приближаюсь к мосту, который во времена Гоголя назывался Полицейским. Меня окликают.

Неширокую в этом месте улицу переходит комедиограф. Мы здороваемся.

— А знаете, Эраст, мне ведь только что исполнилось пятьдесят, — сказал он с деликатной грустью.

— Подумаешь, ну и что? — несколько нагловато утешил я его, имея временну́ю фору перед собеседником и потому высокомерно оценивая ограниченность нашего пребывания на горбу планеты.

Я и не предполагал, что таксомотор «небесной механики» так быстро прокрутит свои показатели.

●

«Дорогие Хеся * и Эраст!
Ужасно жалко, что не могу приехать двадцатого и объяснить на словах, как я благодарен вам за хорошее отношение.
Эраст поставил спектакль из пьесы, в которую я сам не верил. То есть не верил, что ее можно поставить. Он ее, пьесу, добыл.
После первого просмотра, когда показали в театре Худсовету полтора действия, вы мне звонили. И постановка была доведена до конца. И потом опять звонки от вас. Такие вещи не забываются.
И вот дожили мы до пятидесятого спектакля. Спасибо вам, друзья, за все. Нет человека, который, говоря о спектакле или присылая рецензии, письма, а таких получил я больше, чем когда-нибудь за всю свою жизнь, в том числе и от незнакомых,— не хвалил бы изо всех своих сил Эраста. Ай да мы, рязанцы. (Моя мать родом оттуда)...
(17—V—56). Ваш Е. Шварц

Афиша расклеенная по Москве гласила:

«Театр-студия киноактера. 21 октября 1956 года, к шестидесятилетию драматурга Евгения Львовича Шварца, в 50-й раз «Обыкновенное чудо».

Автор так написал о своей пьесе: «Обыкновенное чудо» — какое странное название! Если чудо — значит, необыкновенное! А если обыкновенное — следовательно, не чудо. Разгадка в том, что у нас речь пойдет о любви. Юноша и девушка влюбляются друг в друга — что обыкновенно. Ссорятся — что тоже не редкость. Едва не умирают от любви. И наконец сила их чувства доходит до такой высоты, что начинает творить настоящие чудеса,— что и удивительно и обыкновенно.

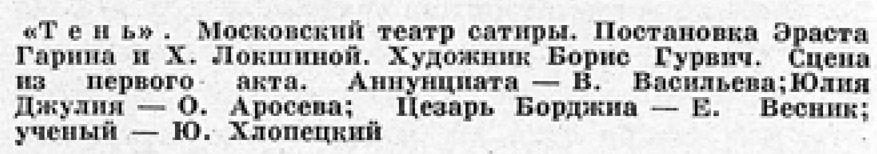
О любви можно и говорить и петь песни, а мы расскажем о ней сказку.

В сказке очень удобно укладываются рядом обыкновенное и чудесное и легко понимаются, если смотреть на сказку как на сказку. Как в детстве. Не искать в ней скрытого смысла. Сказка рассказывается не для того, чтобы скрыть, а для того, чтобы сказать во всю силу, во весь голос то, что думаешь».

Весь наш коллектив благодарил и приветствовал автора с днем его рождения, и все хотели сделать ему приятное.

* Х. А. Локшина, постоянный сопостановщик Э. П. Гарина.





«Т е н ь». Московский театр сатиры. Постановка Эраста Гарина и Х. Локшиной. Художник Борис Гурвич. Сцена из первого акта. Аннунциата — В. Васильева; Юлия Джулия — О. Аросева; Цезарь Борджиа — Е. Весник; ученый — Ю. Хлопецкий



«О б ы к н о в е н н о е ч у д о». Театр-студия киноактера. Постановка Эраста Гарина. Художник Борис Эрдман. Сцена из второго акта. Министр-администратор — М. Глузский; Принцесса — Э. Некрасова; Король — Эраст Гарин; Охотник — А. Пунтус; Ученик Охотника — В. Безяев

Мы послали ему альбом с фотографиями спектакля Нам хотелось и развлечь его, и порадовать, и, с другой стороны, похвалиться: посмотрите, мол, как нам удалась ваша сказка.

А когда я взялся за перо, чтобы выразить в строчках мои чувства к нему, оказалось, что мы давно знакомы и что я — его актер, интерпретатор, читатель, исполнитель — очень люблю автора и что уже давно, до войны еще, играл в его «Тени» — Тень (это было в Ленинграде в Театре комедии в постановке и в декорациях Н. Акимова), в «Царе-водокруте»— Царя-водокрута (в Московском радиокомитете в постановке А. Роу), Короля — в «Золушке» («Ленфильм», постановка Н. Кошеверовой и М. Шапиро); кроме того, поставил «Обыкновенное чудо» и сыграл Короля (художник Борис Эрдман), а в Театре сатиры вместе с Х. А. Локшиной и художником Борисом Гурвичем— «Тень». Этот спектакль все мы очень любили, и когда запечатывали анонсную афишу, чтобы послать Евгению Львовичу, пришло то известие, в которое никто не хотел поверить.

●

Таксомотор «небесной механики» остановил счетчик.

Евгений Львович Шварц ушел от нас. Он оставил нам в подарок целый мир сказочного, самобытного, сверхреалистического театра.

Ученые театроведы осерчают на меня, наверное, за последнее «не научное» определение, но я думаю, что когда узнают, что сказки Шварца — правда, правда о времени, о людях, о добре, о любви, то «осторожный народ взрослые люди» убедятся, что «не все сказки кончаются печально».

Михаил ШАПИРО

Строки воспоминаний

От Нью-Йорка и до Клина
На устах у всех клеймо
Под названием: Янина
Болеславовна Жеймо...

Так начинается шуточная поэма, которой Евгений Львович Шварц приветствует актрису, празднующую двадцатипятилетие своей творческой деятельности (юбилярше в ту пору было лет двадцать восемь, она с трехлетнего возраста выступала в цирке). Читает Шварц серьезно и торжественно, и зал очень смеется. Затем он вручает всхлипывающей виновнице торжества экземпляр поэмы и держит речь. Жеймо в то время специализировалась на ролях травести, и Шварц заговаривает о глубине душевного мира маленьких детей. Он намерен говорить совершенно серьезно, но делает это без всякого перехода, а зал, им же самим настроенный на смешливый лад, считает, что шутка продолжается и реагирует по инерции. Не всякий сумел бы выкрутиться из такого положения. Но оратор владеет аудиторией. «Ти-и-хо!»— рявкает он с такой неожиданной силой, что лампы замигали бы, будь они керосиновыми. Взрыв хохота, аплодисменты и вслед за тем — мертвая тишина. Шварц как ни в чем не бывало развивает свою мысль: сила чувств у ребенка ничуть не меньше, чем у взрослого.

Он вспоминает свое детство: однажды он стоял у входа в кино. Мимо проходил отец с каким-то своим знакомым. Тот погладил маленького Шварца по голове и сказал: «Счастливый возраст! Никаких забот!..» «Я с негодованием посмотрел на него! — говорит взрослый Шварц.— В этот момент я испытывал страшные душевные терзания, потому что никак не мог решить — идти ли мне в кино или отправиться домой и сесть делать уроки...» Сила дарования Жеймо и заключается, по мнению Шварца, в том, что она с величайшей серьезностью и уважением относится к своим героиням.

Это в полной мере относится к самому оратору. Уважение к своим персонажам превращает его труд в пытку (по крайней мере на посторонний взгляд). Из-за этого он работает очень медленно, добиваясь точности, переписывает без конца уже готовые куски и приводит в отчаяние режиссеров, томящихся без дела.

Иногда он удостаивает вас чести и читает что-нибудь вслух из находящегося в работе. Жаль, что никто не догадался записать на пленку его чтение. Много раз я старался понять, в чем состоит сила его исполнения, но так и не открыл секрета. Помню только, что читает он медленно и тихо. Голос чуть дрожит. Персонажей он не изображает, ничего не выделяет, читает ровным голосом. Но слова становятся какими-то выпуклыми, мысль отчетливой. Иногда он останавливается, макает перо в чернильницу и пляшущим почерком (руки у него всегда слегка трясутся) тут же правит что-то в рукописи. Потом продолжает читать тем же глуховатым и сдавленным голосом. Это совсем не похоже на то, как играют Шварца. И не знаю, можно ли так играть. Но того ощущения цельности, торжественности и вместе с тем непринужденности, гармонии всех частей и единства настроения, какие присутствуют в чтении, добиться никому никогда не удавалось.

Находки, особенно любимые, он охотно рассказывает. В «Дон-Кихоте» зубодер пытается заставить пациента открыть рот. Он всячески расхваливает свое умение; но пациент непреклонен: «Если мужчина сказал «нет»— значит, нет». Эту фразу Шварц повторяет так, словно он ее не сочинил, а где-то услышал и очень развеселился. В течение работы над сценарием я слышу рассказ об этом стойком мужчине несколько раз, и всякий раз Шварц хохочет от удовольствия.

Вообще он обожает рассказывать.

Среди его историй есть, мягко говоря, довольно неожиданные:

горестно-философский монолог бывшего содержателя публичного дома, поклонника Декарта(!) и обладателя драгоценной трости «с набалдашник — голова Лев Толстой...»



рассказ о том, как поэт К. Р. отвадил знаменитого актера, назойливо пытавшегося втереться к нему в дом...

страшное открытие князя монакского — крупного биолога...

Передать на бумагу эту странную смесь историй мог бы только сам рассказчик, который, кстати говоря, обладает завидным умением не только рассказывать, но и слушать; слушать с каким-то благодарным вниманием, заставляющим собеседника лезть из кожи вон, чтобы заинтересовать такого слушателя. Впрочем, он, по-моему, никогда не использует слышанного. Да и зачем? Он сам умеет сочинять. Ему просто доставляет удовольствие общаться с людьми. А, может быть, это наталкивает его на какие-то мысли? Кто знает! Во всяком случае, общение с ним — большая радость.

Считается, что великие люди сохраняют в себе на всю жизнь черты детской непосредственности, искренности и веры во «всамделишность» игры. Если так, Шварц велик!

...Из-за забора его дачи несется яростное рычание. Хозяин и его гость драматург И.— огромный, страшно близорукий человек в очках с толстенными стеклами — прыгают на одной ноге и с размаху сшибаются чугунными животами, стараясь опрокинуть противника (Шварцу под шестьдесят и болезнь сердца заставляет его почти безвыездно жить за городом в крошечной дачке). Гость конфузливо смеется, а Шварц яростно рычит, заложив по правилам игры руки за спину и подскакивая, словно мустанг. Он дерется, как Ланцелот, с полным самозабвением. Ошеломленные прохожие глядят из-за штакетника. Наконец гость теряет очки. Пока их извлекают из

кустов черемухи, куда их заслал пушечный удар живота маститого драматурга, победитель, пыхтя и приговаривая: «Будешь?.. Будешь?..», — показывает побежденному язык. Сколько ему лет в этот момент?..

Затем Шварц садится отдыхать. На его коленях оказывается кот. Если бы коты играли в баскетбол, из-за этого наглого верзилы перецарапались бы команды всех ленинградских помоек. Он был бы их Круминьшем. Чудище зовется Котик. Он ходит по головам (в точном смысле этого слова), ложится посреди накрытого к обеду стола. Если хозяин работает, кот глядит в рукопись. Когда ленивого бандита купают, сообщает Шварц, он сначала цепенеет от ужаса, а потом лихорадочно кидается лакать воду из корыта. «Он рассчитывает, что, если выпьет всю воду, его не в чем будет мыть!» — комментирует, давясь тихим смехом, рассказчик. Про котов он знает все. Как-то я спрашиваю, почему мой кот не выносит закрытых дверей: он долго кричит, но стоит его выпустить из команты, как через минуту он просовывает лапу в щель под дверью и пытается проникнуть обратно. «Да, — рассеянно подтверждает Шварц, думая о другом, — коты думают, что люди запираются от них, чтобы тайком есть мышей».

...Шварц похож на римлянина. Гордо посаженная голова, великолепный нос, атлетическое сложение, хоть и располнел с годами. Весь облик его совершенно не вяжется с его почерком. Можно подумать, что он пишет в идущем поезде или даже в дилижансе и все время пытается перехитрить дорожную тряску. Весь он — воплощение деликатности и предупредительности. При этом он совершенно лишен ханжеской скромности. Когда на каком-то обсуждении хваливший его оратор на мгновение запинается, Шварц с места кричит ему ободряюще: «Давай еще!» Можно подумать, что он делает только то, что ему нравится. Вероятно, это так, но странным образом это одновременно приятно всем окружающим.

Он необыкновенно «контактен». Прощаясь с ним, каждый думает: как он хорош! А потом ловит себя на неожиданной мысли: а ведь и я ему понравился!.. Пусть это покажется суетным, но человек, умеющий внушить такую уверенность своему собеседнику, многого стоит. И Шварц при этом не позирует, не хитрит. Рассказывая что-нибудь, он обязательно назовет фамилию того, от которого слышал эту историю и не упустит случая добавить о собеседнике несколько хороших слов. Он берется экранизировать книгу, которую считает заведомо слабой. Делается это из глубокого уважения к автору, очень хорошему человеку, чтобы не обидеть того отказом. Конечно, из этой затеи ничего не выходит. Больше года Шварц трудится впустую. Кто осудит его за такое донкихотство?..

...Если он сталкивается с подлостью, предвзятостью или злонамеренной глупостью, Шварц резко меняется. Он начинает говорить тихо, без интонаций, словно через силу. Руки трясутся сильнее. Разговор словно доставляет ему физическую боль. Он старается переменить тему. Подлость прямо оскорбляет его, в чей бы адрес она ни направлялась. Чувства его всегда открыты, хоть он и сдержан безупречно. Из себя выходит редко. Помню только один случай, когда он просто растоптал своего оппонента за допущенную тем недобросовестность. Присутствующие при этом сидели, втянув головы в плечи, до того Шварц был страшен в эту минуту. Через полчаса он приносит извинения «за непарламентский способ разговора». Не дай бог кому бы то ни было выслушать такое извинение. Уж лучше схлопотать пощечину.

...В годы «малокартинья» Евгению Львовичу приходится очень туго. Его учат, поправляют, наставляют... Он мрачен, озабочен. Морщась, терпеливо выслушивает он все, что заблагорассудится сказать его наставникам. Иногда он пытается возразить, что-то объяснить, но тоскливо замолкает. Чувствуется, что он совершенно растерян. Иные его наставники растеряны не меньше и честно пытаются растолковать ему то, чего сами не могут взять в толк. Другие же... Что можно сказать о человеке, написавшем о Шварце: «Мысль узкая, как куриная попка»?.. Евгений Львович никогда не упоминал о таких отзывах, но всем хорошо известно, какой кровавый след оставался в его душе.

Сегодня, когда творчество Шварца завоевывает все новых и новых почитателей, когда его фигура все отчетливее вырисовывается во весь свой рост, это кажется невероятным. А ведь мог же он дожить до подлинного, широкого признания. К его римскому профилю так подошел бы лавровый венок. Как понятна его шутка, когда, получив извещение о Художественном совете, который должен был разбирать его очередную работу, он сказал: «Хорошо бы делать это под наркозом».

Кто-то считал его ненародным. Какой-то другой умник договорился до того, что нашел в его творчестве космополитические тенденции. Шварца усиленно пытались в те годы «подровнять», натянуть на колодку. А колодка мала, и он соскальзывает с нее, словно туфелька, которая была Золушке «чуть великовата». Он тоже «чуть великоват», и чем больше проходит времени, тем его «великоватость», становится заметней и радостней...

Евгений ШВАРЦ

ДЕТСТВО

Около года назад я стал записывать все, что помню о своем детстве, по возможности ничего не скрывая и, во всяком случае, ничего не сочиняя и не придумывая. Начал я это делать, с непривычки смущаясь. Писать о себе я не умел. Писать не сочиняя — оказалось еще более трудным: я чувствовал себя связанным по рукам и ногам. Писать, не представляя себе читателя, было так же странно, как разговаривать с самим собой вслух подолгу. Тем не менее постепенно, не давая себе воли и не боясь быть безвкусным и нескромным, я втянулся в эту работу и стал временами испытывать даже некоторое наслаждение от собственной правдивости. Припомнить и рассказать похоже, оказывается, не менее увлекательно, чем, скажем, сочинить нечто убедительно и выразительно. Так или иначе, но я довел рассказ о детстве до 1908 года, то есть до перехода в третий класс. Лето этого года оказалось роковым временем моей жизни. Я еще не уверен, хватит ли у меня смелости рассказывать о себе дальше. Чтобы не расставаться с делом, которое невозможно бросить без угрызения совести, я решил выправить и переписать на машинке то, что уже так или иначе рассказано: мне интересно, перечитав, понять, что же у меня получилось, к чему привел столь длительный разговор с самим собой.

Двор. Кирпичная стена. Солнце. Кто-то задает мне знакомый всем детям вопрос: «Сколько тебе лет?», и я отвечаю: «Два года».

Вот передо мною полукруглые каменные ступени. Я знаю, что ведут они в клинику, где учатся отец и мать. Следовательно, это Казань.

Я сажусь на конку, гляжу на длинную деревянную ступеньку, которая тянется вдоль всего вагона. Это опять Казань, и мы едем опять в клиники, о которых я слышу множество разговоров с утра до вечера.

Серое небо, дождь, ветер, гулять нельзя. Я сижу на подоконнике и гляжу на крышу соседнего дома. Крыша ниже нашего окна. Она острая и крутая. Так я вижу сейчас. На железном шпиле дрожит и даже вертится иной раз большой железный петух.

Мы плывем на пароходе. Протяжный голос выкрикивает:

— Под та-ак!

У высокого зеленого берега напротив бежит маленький колесный пароходик. Мама что-то говорит о нем ласково и весело, как о ребенке, и я смеюсь и киваю пароходику.

Когда я родился, отец мой был студентом-медиком Казанского университета, а мать — курсисткой на акушерских курсах. На каникулы мы уезжали из Казани или к маминым родителям в Рязань, или к папиным в Екатеринодар. Вероятно, я начал помнить себя так рано именно благодаря постоянным переездам. Я страстно любил вагоны, паровозы, пароходы, все, что связано с путешествиями. Едва я входил в поезд и садился на столик у окна, едва начинали стучать колеса, как я испытывал восторг. И до сих пор мне странно, когда меня спрашивают, не мешают ли мне поезда, которые проходят так близко от нашей дачи и громко гудят среди ночи.

Я помню огромные залы узловых станций (тогда мало было прямых поездов, и я узнал с очень ранних лет слово «пересадка»), помню нарядные, праздничные, как мне казалось, столы, блеск длинных овальных металлических крышек над блюдами на буфетной стойке, долгое ожидание и снова вагон с новыми соседями и вечное мое место: на столике у окна. Есть у меня старинное ощущение, разом возвращающее меня в детство. Вкусовое ощущение. На большой станции за белоснежным столом мы ели однажды какое-то мясное блюдо с очень тоненькими макаронами. И вот до сих пор, когда случается мне попробовать подобных макарон с мясным соусом, я переношусь на миг в огромный зал, слышу паровозные гудки за высокими сводчатыми окнами и испытываю счастье — мы в пути.

Кирпичная стена, освещенная солнцем, возле которой я стоял, отвечая «два года», вернее всего была в Екатеринодаре.

Кажется, тогда же я увидел Антона Шварца *. Точнее, с тех пор его помню. Мы сидели рядом на стульях, которые в моем воспоминании кажутся очень высокими. Вспоминаю и что-то голубое, но так смутно, что передать тогдашнее это воспоминание сегодняшним языком моим затрудняюсь. То ли это была Тонина шапочка с помпоном, то ли моя матроска, то ли ясное небо. В руках у каждого из нас было по шоколадке с передвижной картинкой: дернешь за бумажный язычок, и медведь откроет пасть или заяц закроет глаза. Мы показывали друг другу свои шоколадки. Хвастали.

В Екатеринодаре мы бывали часто, и поэтому квартиры, в которых мы жили, сливаются у меня в одну. Отчетливо припомнить могу только тот

* А. И. Шварц — известный чтец, заслуженный артист РСФСР. — *Ред.*.

самый двор со стеной, где сидели мы с Тоней, да большую комнату, которую мы снимали, как мне почему-то показалось сейчас, у какого-то врача. Там я вместе с хозяйскими девочками смотрел «Ниву», переплетенную за год. В этом журнале была картинка «Голодающие индусы». Тощие дети, их матери, старик, бессильно лежащий на земле, запомнились мне навсегда. И мама, вероятно, не забыла эту картинку, потому что всю жизнь, желая определить очень худого человека, называла его: голодающий индус.

В 1898 году, кончив университет, отец получил назначение в город Дмитров, под Москвой.

Как мы приехали туда, где жили, как выглядел город — я забыл. Но зато отчетливо и навек запомнил следующее. Мама, с очень странным лицом, взглянув на которое я сразу собрался реветь, разбудила меня среди ночи.

— Не бойся! Мы поедем кататься.

Она торопливо одела меня, и мы сели в высокую таратайку, похожую на почтовую. Проснулся я уже в поезде. Как я узнал впоследствии, в Дмитрове отца арестовали по делу о студенческой социал-демократической организации, раскрытой уже после его отъезда. Его увезли, а мы отправились следом за ним в Москву, а потом в Казань.

Мы с мамой собираемся на свидание к папе. Вот и свидание. Папа сидит по одну сторону стола, мама по другую, а посередине уселся бородатый жандарм, положив на стол между ними руки.

Я бегаю по комнате и кричу. Мне надоело слушать разговоры старших.

— Не кричи! — говорит отец. — Полицейский заберет.

— А вот полицейский! — отвечаю я и показываю на жандарма. И он смеется, и родители мои смеются, и я счастлив и доволен.

Любопытно, что это я запомнил. А страшную, напугавшую меня чуть не до судорог сцену, разыгравшуюся в конце свидания, забыл начисто, просто выбросил вон из души. Очевидно, она была уж слишком тяжела для моих трех лет.

Когда, прощаясь, отец поцеловал маму, жандарм вдруг схватил ее руками за щеки.

— Выплюньте записку, я приказываю!

Отец бросился на обидчика с кулаками. Вбежали солдаты, конвойные. Отца увели. Я завизжал так, что потом целый день не говорил, а сипел. Мама плакала. Ее все-таки обыскали, но никакой записки не обнаружили. Бородачу, которого я только что рассмешил, просто почудилось, что папа, целуя, передал записку маме.

После полугодового сидения в одиночке отца освободили. Теперь он состоял под гласным надзором полиции и не имел права служить в губернских городах.

Папа работает врачом в имении где-то в Кубанской области, кажется, недалеко от Армавира.

Вот он идет в высоких сапогах, в руках ружье. Он тщательно целится прямо в небо. И я гляжу туда же и вижу: ястреб кружится над нашим двором.

Имением владеют братья, вероятно, греки, потому что старшего из них зовут, к моему удивлению и даже негодованию, Папа Капитонович. Обедали мы за одним столом с хозяевами. Отсюда однажды я был с позором выведен вон. Произошло это следующим образом.

Старшие пытались установить — что такое понятие относительное. И приводили примеры тому.

Меня баловали, я был единственным ребенком в доме. Выражения, свойственные взрослым, когда употреблял их я, ужасно смешили присутствующих, чем я с наслаждением пользовался. И вот в тот несчастный день я решился блеснуть словом, значения которого не понимал. Оно представлялось мне редким и умным, я только что подхватил его во дворе. Я тогда уже усвоил, что перебивать старших не полагается. Поэтому я дождался перерыва в разговоре и в полной тишине спросил во весь голос:

— А .... — понятие относительное?

И вдруг по множеству признаков, учитываемых мгновенно, я понял, что совершил неловкость. Я осрамился! Папа схватил меня за руку и потащил вон из-за стола. Лицо его не было гневным, как в тех случаях, когда я доводил его до крайности. Более того. По вздрагивающим губам отца я понял, что он изо всех сил старается не засмеяться. Но это не утешило, а еще более ужаснуло меня. Позор! Я нечаянно сделал непристойность! Осрамился! Конечно, у меня тогда не нашлось бы слов, чтобы выразить свои чувства, но они были именно таковы, как я пишу сегодня. Позор, позор, который запомнился мне на всю жизнь.

Взрослые решили ехать куда-то кататься. Мама, к моему горю, собиралась тоже и вдруг неожиданно отказалась. Но едва я успел обрадоваться, как кто-то из взрослых — помню, что был он маленький и худенький человечек,— сказал с искренним сожалением:

— Вот тебе и раз!

И эти простые слова пронзили меня, обожгли. Я заплакал, так мне стало жалко бедного человечка.

В имении служил отец недолго. Он поссорился с одним из владельцев, и мы уехали оттуда почти так же скоро, как из Дмитрова, только на этот раз все втроем. Почему папа поссорился с хозяевами?

Не пойму. Я спрашивал его об этом уже в тридцатых годах, но он отказался объяснить причины ссоры. Так же упорно молчала об этом мама.

И вот мы снова в Екатеринодаре.


«Золушка»

У папиных родителей, у дедушки и бабушки, мы тогда не останавливались. Мама все не могла поладить с бабушкой. Как я узнал впоследствии, однажды даже они поссорились на свидании в тюрьме, чем довели папу до слез, а потом отправили ему совместно написанное письмо, чтобы его утешить.

Я знал, что бабушка и мама друг с другом не ладят, и это явление представлялось мне обязательным, я привык к нему. Я не осуждал бабушку за то, что она ссорится с мамой. Раз так положено — чего же тут осуждать или обсуждать.

Вижу как в тумане одну из таких ссор. Приключилась она, видимо, рано утром. Все женщины в нижнем белье — и мама, и бабушка, и Феня — младшая папина сестра. Они шумят, а я играю в уголке и слушаю.

Мама была неуступчива, самолюбива, бабушка — неудержимо вспыльчива и нервна. Они были еще дальше друг от друга, чем обычные свекровь и невестка. Рязань и Екатеринодар, мамина родня и папина родня, они и думали, и чувствовали, и говорили по-разному, и даже сны видели разные, как же могли они договориться? Впрочем, дедушка, папин отец, молчаливый до того, что евреи прозвали его «англичанин», суровый и сильный, ладил с мамой и никогда с ней не ссорился, уважал ее.

У бабушки часто случались истерики, после чего ей очень хотелось есть. На кухне знали эту ее особенность и готовили что-нибудь на скорую руку, едва узнавали, что хозяйка плачет.

И к истерикам бабушкиным относился я спокойно, как к явлению природы. Вот я сижу в мягком кресле и любуюсь: бабушка кружится на месте, заткнув уши, повторяя: «ни, ни, ни!» Потом смех и плач. Папа бежит с водой. Эта истерика особенно мне понравилась, и я долго потом играл в нее: повторял «ни, ни, ни!», заткнув уши и вертясь на месте.

Жили мы отдельно, но по воскресеньям ходили к бабушке и дедушке обедать. Я вдвоем с папой. Эти обеды я любил, меня принимали у стариков ласково, внимательно. Однажды дедушка даже уложил меня спать с собой после обеда. Но на новом месте не спалось. Перешагнув через спящего деда, который сонно спросил: «куда ты?» — и миновав стул, на котором висел белый дедушкин пиджак и белый жилет, я убежал в сад.

И вот, к величайшему своему удивлению и даже огорчению, я заявил в одно из воскресений, что обедать к деду не пойду. Почему? Подозреваю, что маме почему-нибудь не хотелось, чтобы я уходил, и она намекнула мне на это. Или я угадал без ее помощи, что ей не хотелось отпускать меня. Не помню. Но помню твердо, что я был сам удивлен решительности своего отказа.

Отец сердился, кричал, даже дернул меня за руку, на что я ответил ревом того качества, который не переждешь — как обложной дождь. И папа отправился к своим старикам один.

Впоследствии я нашел объяснение своему отказу. Я сказал, что у деда мне слишком туго завязывают салфетку. Но это была, вероятно, ложь, подсказанная кем-нибудь из взрослых. Они перебирали всевозможные причины моего поведения, и вот я остановился на одной из них.

Рязань, Рюмина роща, где жили на даче мамины родители, были мне роднее и ближе, чем Екатеринодар. Вероятно, мы бывали тут чаще. А вернее всего дело заключалось в том, что в те годы я жил одной жизнью с мамой и вместе с нею чувствовал, что наш дом вот именно тут и есть. И рязанские воспоминания праздничнее екатеринодарских. Шелковы жили проще и веселее, чем Шварцы, у которых все было чинно, как и подобало в семье человека по прозвищу «англичанин».

Маму звали тут не Маней, по-екатеринодарски, а Машей. Дяди и тетки были ласковы с ней. Родители тоже. Мало понятный мне тогда, бешено вспыльчивый мой отец обычно исчезал, будто его и не было.

Может быть, Рязань я помню и до двухлетнего возраста. Есть одно воспоминание, косвенно подтверждающее это предположение.

Я лежу на садовой скамейке и решительно отказываюсь встать. Один из моих дядей стоит надо мной, уговаривая идти домой. Но я не сдаюсь. Я пригрелся. И я твердо знаю, что если встану, то почувствую мои мокрые штанишки. Значит, это происшествие относится к доисторическим временам.

Сильный, очень любимый мною запах лавандовой воды. Стрекочут ножницы. Дед причесывает кого-то сидящего в кресле особой головной щеткой, похожей на муфту с двумя ручками. Я вхожу, и меня приветствуют дружелюбно и дед, и его мастера, и сидящий в кресле клиент.

Дед — цирульник, поэтому на окне его парикмахерской шевелятся черные пиявки. Он отворял кровь, дергал зубы, ставил банки, стриг и брил, несмотря на то, что у него сильно дрожали руки. Дрожали руки и у моей мамы с тех пор, как я ее помню, дрожат и у меня.

Дед мой был незаконнорожденным. Фамилия его была Ларин, но для восстановления в правах, не знаю какими канцелярскими тонкостями и каким хитрым способом, он взял, женившись, фамилию бабушки и всю жизнь писался с тех пор Шелковым.

Отец мой советовал мне взять псевдонимом эту заброшенную фамилию деда. Он считал, что русскому писателю полагается иметь русскую фамилию. Но я почему-то не посмел, не решился на это. Смутное чувство неловкости остановило меня. Как будто я скрываю что-то. И я не смел считать себя писателем.

Отцом моего деда, то есть моим прадедом, по семейным преданиям, был рязанский помещик Телепнев. Во всяком случае, дочери Телепнева всю жизнь любили деда, часто навещали его и звали Феденькой. Когда экипаж их останавливался у дедовой цирульни, бабушка, улыбаясь, говорила мужу: «Иди, встречай, сестрицы приехали». Мама хорошо помнила дочерей Телепнева и утверждала, что они были похожи на ее отца.

Дед был человеком сдержанным и спокойным. Папа любил рассказывать,что первую свою хирургическую практику он получил у него в цирульне. Дед доверил ему выдернуть зуб у одного из своих пациентов. Папа выдернул, да не тот. И дед с непоколебимым спокойствием отнесся к этому и вырвал тот зуб, который следовало. Главное чудо было в том, что больной не обиделся.

Мама за всю свою жизнь дома ни разу не слышала, чтобы отец ее повысил голос, сказал бы резкое слово кому бы то ни было. А жилось не так-то уж легко. В тридцатых годах мама со своей старшей сестрой пошли взглянуть на дом, в котором выросли. И ужаснулись. Сестер поразила теснота, в которой прошло их детство. Семеро детей и родители ютились в крошечной квартире. В свое время они не замечали этого. А сейчас они, привыкшие жить в коммунальных квартирах, все-таки ужасались.

Дед ухитрился дать почти всем своим детям высшее образование.

Саша, старшая сестра моей матери, вышла замуж, окончив гимназию,— у нее не было способностей к учению. Коля увлекся толстовством, оставил университет, пытался сесть на землю, но не надолго. В мое время этот самый любимый мной дядя служил в акцизе. Служил в акцизе, кончив юридический факультет, и старший мамин брат, молчаливый Гаврюша. Этого я больше всех боялся. Федя в те годы был мировым судьей.

Весна. Распустилась черемуха. Бабушка говорит, что у нее теперь одна мечта — увидеть, как Федя заседает в своей камере с золотой цепью на шее. Все улыбаются ласково, подшучивают над бабушкой, а я с уважением посматриваю на дяду Федю. И стараюсь представить себе его в золотой цепи, которая кажется мне похожей на цепочку от часов.

Часто дела у деда шли плохо. Однажды мама, совсем еще девочкой, узнала из разговоров старших, что они накануне разорения. И в воскресенье, когда вся семья была в церкви, мама стала молиться со всей верой и со всей силой, на какую она была способна. Она плакала молясь. И дня через два дед выиграл по займу, кажется, тысячу рублей. И мама верила, что деньги эти были даны по ее молитве.

Однажды мама, тогда еще совсем девочка, заметила, что дед грустен. И она подошла и приласкалась к нему. Это его глубоко тронуло. И он часто напоминал уже взрослой моей маме этот случай. Он все удивлялся: как могла Маша понять, что отцу так грустно.

И еще часто вспоминала мама, как однажды, когда дети, уже взрослыми людьми, собрались на даче в Рюминой роще и сидели, весело болтая, за вечерним чаем, дед, устроившись поодаль, глядел на них всех печально-печально. И мама решила, что старик думает: вот сколько сил я потратил на то, чтобы вырастить их, выучить, вывести в люди. А из них ничего не вышло.

«Ничего не вышло!» То есть, они не стали знамениты. Вот в чем сходились и Шелковы и Шварцы: в мечте о славе. Но, правда, мечтали они по-разному,

и угрюмое шелковское недоверие к себе, порожденное мечтой о настоящей славе, Шварцам было просто непонятно. Недоступно.

«Ничего не вышло!» Сколько раз я слышал эти слова!

«Из тебя ничего не выйдет! Из таких людей ничего не выходит! При таком воспитании из мальчика ничего не выйдет!» Людей, из которых вышло нечто, я ни разу не видел. Они жили обычно в Москве, изредка — в Петербурге, и я с самого раннего возраста испытывал к ним почтение, близкое к религиозному.

Больше всего огорчало Шелковых, что ничего не вышло из Коли. Он был и скульптор, и на все руки мастер, и живой человек, понимавший все-все. Мама, во всяком случае, дружила с ним больше, чем со всеми братьями. Об этом я сужу еще и потому, как я его любил, отражая мамину любовь. Но любил я его и потому, что ждал от него всяческих чудес. И он никогда не обманывал меня. То он показывал мне коробочку, в которой, как живые, повинуясь движениям его пальцев, плясали красные ягоды шиповника. То он звал меня торжественно в темный дачный коридор и там среди лета показывал зиму. Яркий свет озарял вдруг до сих пор ничем не примечательное пространство под лестницей. Там стоял теперь Снегур с метлой в руках, и глаза его светились. Кто-то съезжал с горки на санях. И с неба валил снег, и сестры Шелковы хлопали в ладоши — восхищались. И я хлопал в ладоши, и только бабушка ворчала, говорила, что Коля своими бенгальскими огнями сожжет дачу.



В один из приездов мы застали дядю Колю больным. Он и так был бледен и худ, а тут с подушки на меня глянуло совсем уж длинное и белое лицо. Улыбка открыла широко зубы, отчего дядя стал не веселым, а совсем уж страшным. Он протянул ко мне руки, но я бежал с плачем.

Все мамины братья и сестры были насмешники. Главное удовольствие их было дразнить. Мама часто вспоминала, как привезла она первый раз папу в Рязань, еще женихом, знакомиться. И во время игры в городки братья так задразнили гостя, что он пришел к маме и сказал: укладывай чемодан, мы сейчас же уезжаем. А маму они изводили тем, что отец приехал стриженным наголо. Говорила, что жених красивый, а привезла чудовище.

Все Шелковы, кроме Гаврюши и Коли, были очень талантливыми актерами. Играли они в любительском кружке, который вел, впоследствии известный историк театра барон Дризен. Фамилия эта звучала для меня далеко не торжественно. Насмешники Шелковы относились к барону хорошо, уважали его вкус, хвалили как режиссера, но, увы, назвали его титулом и именем ту самую болезнь, которой так часто страдали мы, дети, в летнее время.

Тетя Саша ставит наверх на платяной шкаф тарелку со сливами. Мама спрашивает, от кого она их прячет.

— К Ване барон Дризен пришел! — отвечает тетя.— Нет ли у тебя висмута?

Мама была характерной актрисой. Когда ей было восемнадцать лет, она сыграла Галчиху в «Без вины виноватые» так, что Дризен не хотел верить, что мама не видела в этой роли Садовскую.

Шелковы очень любили театр, любили еще больше играть в театре, одарены они были в этой области исключительно — но никто из них не пошел на сцену.

Я помню репетицию. Помню, как я стою на сцене рядом с мамой, и кажется мне, что я потерялся среди длинных темных юбок. И слово «репетиция» долго сливалось у меня с этим ощущением, не могу сказать, чтобы неприятным, а каким-то особенным. Подмостки. Полутемно. Мужчина с бородкой объясняет что-то. Я стою среди темных юбок, как в лесу, и держу маму за руку.

В Рюминой роще стоял заброшенный двухэтажный деревянный дом Рюминых. В одной из широких рам внизу не то было вынуто стекло, не то откры-

валась форточка. И вот дядя Коля подсадил меня, пустил через эту форточку к Рюминым в дом.

Большой зал открылся передо мной. У стены стояли белые кресла, стулья, шкафы, маленький, похожий на стол рояль с открытой крышкой. И все-таки зал казался пустынным. Все было бело. Бело с золотом. Вдруг я заметил лестницу с белыми с золотом перилами, ведущую по стене наверх. Охваченный восторгом, почувствовав внезапно прелесть этого заброшенного пустого и пышного зала, я побежал наверх по лестнице на антресоли. Не помню уж, как удалось Коле вытащить меня. Сейчас мне показалось, что он влез в форточку и поймал меня на самом верху лестницы и унес на руках.

Через эту же форточку забрался в дом Рюминых студент в зеленых брюках со штрипками. Я запомнил его брюки, потому что барышни, спутницы студента, закричали: «Сторож идет!» И студент высунул в окно свою тоненькую ножку в зеленых брюках и принялся дергать ею, делая вид, что не может вылезти. Барышни визжали и хохотали, а мы даже и не улыбнулись. Мы с мамой осудили студента. Он совершил страшный грех. Он ломался.

Вот несколько воспоминаний, которые трудно отнести к какому-нибудь определенному времени.

Это я помню и не помню. Но старшие вспоминали этот случай по разным поводам всю жизнь.

Пасхальный стол. Я в праздничном настроении вхожу в столовую. И вдруг старшие слышат отчаянный мой плач. Я рыдаю, указывая на поросенка, лежащего на блюде и повторяю в отчаянье одно и то же слово:

— Хвостик, хвостик! — повторяю я.

Я смутно помню чувство ужаса от лежащего на блюде неподвижного, разрезанного животного с точно таким же хвостиком, как у живого.

Это я видел во сне? Не пойму.

Я стою в церкви. Судя по всему, в алтаре. Где-то позади, я чувствую, должна быть моя нянька. Но я почти забыл о ней. Гляжу. Священники в светлых ризах служат, поют, взмахивая кадилом, и важно и торжественно поворачиваются, кадят в разные стороны. Где-то между ними, на блюде или на тарелочке лежит нечто, принимаемое мной за сливочное масло. Это нечто имеет полукруглую форму. Из него почему-то торчат волосики, прямые, с вершок в вышину. Эту странную службу я запомнил отчетливо на всю жизнь. И я в те времена часто играл в нее, поворачиваясь величественно и взмахивая кадилом.

Я потерял на улице маму. Я спрашиваю у людей, сидящих на лавочке возле магазина, где она, но люди только посмеиваются. А на другой стороне улицы, на крыше дома сидят гигантские дети, не то живые, не то нарисованные и пишут что-то карандашами или острыми палочками на каких-то кругах. Много позже я узнал этих детей на рекламах граммофонной фирмы.

Я не помню имена своих нянек — они в моей жизни играли второстепенную роль. Я вырос на руках у мамы. Но когда я записывал свои первые, самые ранние воспоминания, имя Христина вдруг выплыло из тумана. Говорила она по-кубански. Вместо «ф» — «хв». Это я знаю вот почему. Я долго не умел говорить «р». И меня учили, когда я ошибался: «Р-р-р! Р-р-р-р! Понимаешь?» И однажды, войдя в комнату, мама услышала, как я учил няньку: «Не хвантан, а фонтан. Р-р-р-р! Р-р-р! Понимаешь?»

Я вижу ее веселое лицо в веснушках. Слышу, как мама кому-то говорит, что вот у меня наконец появилась хорошая нянька.

Мы с Христиной стоим в толпе и любуемся на чьи-то пышные похороны. Вернувшись домой и опершись о колено отца, я рассказываю ему, что мы с Христиной видели, как хоронили царя.

— «Цавя»! — передразнивает меня папа добродушно.

Вскоре я узнаю из разговоров старших, что хоронили вовсе не царя. Умер городской голова.

К удовольствию мамы, я после этого рисую голову на ножках и спрашиваю, таким ли был голова при жизни.

Христина была наша екатеринодарская няня. Идет полоса екатеринодарская.

Вот из тумана выступает Клара Марковна. Светлые волосы, пенсне. Приветливая улыбка. Фамилия ее Шимкина. Наша екатеринодарская приятельница.

Вот еще екатеринодарская фамилия — Дуля. Мы живем у них на квартире.

Тут я обрезал себе столовым ножом средний палец левой руки. И обрезал не очень сильно, но шрам, впрочем едва заметный, сохранил на всю жизнь.

Однажды, войдя под стол, я увидел там кошку. Я заговорил с ней, а она протянула лапу и оцарапала меня. Ни с того ни с сего. Ни за что ни про что. Я очень обиделся.

Вскоре после этого мне нанесена была обида еще более глубокая.

В саду пасся теленок с едва прорезавшимися рожками. Он казался мне огромным. И вдруг тоже ни с того ни с сего бычок этот бросился на меня. Я с воплями пустился удирать. У самого перелаза во двор бычок меня настиг и прижал своими тупыми рожками к плетню.

Мама прибежала ко мне на выручку. Но она — и это еще более обидело меня — смеялась над этим ужасным происшествием.



Рязанская полоса жизни.

Тихие и мирные разговоры на балконе.

Тихий и мирный дед, который, впрочем, так часто грозит, что выпорет меня крапивой, что я стал называть его — дедушка крапивный. Так и написано на карточке деда, которую прислала нам бабушка после его смерти: «Милому внуку на память дедушку крапивного».

Дедушка, видимо, был несколько расточителен. Однажды мы ехали с ним на дачу на извозчике. И дедушка просил меня никому об этом не говорить. Я обещал. И, конечно, выполнил бы это обещание, если бы не разбились яйца, которые мы везли на дачу.

Извозчик сказал: «Эх, привезли хозяйке яичницу вместо яиц». Эта шутка показалась мне настолько смешной, что я рассказал ее за чаем.

Дяди и тетки расхохотались, дедушка схватился за голову в шутливом отчаянии. Я сначала испугался, но потом по лицу бабушки понял, что она не сердится. Она была в противовес деду экономна. Это от нее и надо было скрыть, что мы ехали на извозчике.

Вспоминается детство, как легкое время, а мне пришлось много страдать физически. Прежде всего меня мучил диатез, который тогда называли экземой. До двух лет он покрывал не только щеки мои, но и голову. Думали даже, что у меня не вырастут волосы. Меня отпаивали коровьим молоком и закармливали яйцами всмятку, и никто не знал в те времена, что это как раз и вызывает диатез.

Кроме того, у меня приключилось воспаление лимфатической железы под ухом. Это почему-то заметили не сразу. Диагноз поставил профессор-педиатр после того, как родители уже пришли в отчаяние. От боли я кричал, не переставая, дни и ночи. Этот же профессор оперировал меня без всякого наркоза. И все это я забыл начисто, хотя другие, совсем незначительные события того же времени живут в моей памяти до сих пор.

Впрочем, о диатезе осталось одно воспоминание приятное. Нежные ласковые прикосновения маминых пальцев. Они накладывают на зудящую, замученную голову прохладную мазь. Паста, паста Лассара.

Все воспоминания тех лет сильны и радостны. А чем? Не назвать. Для радостного ощущения мира того времени у меня теперешнего нет слов.

Вот я стою в кондитерской. Знаю — это Екатеринодар. Того времени, когда мы снимаем комнату с «Нивой», переплетенной за год. Я счастлив и переживаю чувство, которому теперь могу подыскать только одно название — чувство кондитерской. Сияющие стеклом стойки, которые я вижу снизу. Много взрослых. Брюки и юбки вокруг меня. Круглые мраморные столики. И зельтерская вода, которую я тогда называл горячей за то, что она щипала язык. И плоское, шоколадного цвета пирожное, песочное. И радостное чувство, связанное со всем этим, которое я пронес через пять-десять лет, и каких еще лет. И до сих пор иной раз в кондитерской оно вспыхивает, всего на миг, но я узнаю его и радуюсь.

Я в первый раз в жизни смотрю спектакль, днем. Как мне сказала впоследствии мама, это «Гамлет». По сцене ходит человек в короне и в длинной одежде и кричит: «О дýхи, дýхи!» Это я запомнил сам. А с маминых слов я знаю следующее.

После спектакля я вежливо попрощался со всеми: со стульями, со сценой, с публикой. Потом подошел к афише. Как называется это явление — не знал. Но, подумав, поклонился и сказал: «Прощай, писаная».

Я смотрю детский спектакль «Волшебная флейта». Сижу в первом ряду, а мама где-то позади. Герой попал в беду. Его стали вязать по рукам и

по ногам, а он смотрел печально в публику. И я заорал «мама» и бросился бежать по проходу.

Мама успокоила меня, и я продолжал смотреть спектакль, из которого запомнил только флейту. Раздвинулся куст, похожий на шкаф, и там-то флейта и обнаружилась. Впрочем, я сейчас припоминаю, что когда герой играл на флейте, то все начинали плясать поневоле.

Рязанская полоса жизни.

У Шелковых много лет живет кухарка Марьюшка. Она была хорошая женщина, все ее хвалили, а сын ее Васька, моих лет, был плохой мальчик, и все его бранили. За то, что он непослушный, и таскает у соседей яблоки, и разбил тарелку, свалив свой грех на кота,— горе с ним.

Однажды вечерком забежал я на кухню.

Там более обычного жарко. Пол влажный. В углу корыто — Марьюшка только что купала Ваську.

Он с мокрыми волосами, в чистой рубашке сидел на кухонном столе на простынке. Марьюшка смотрит на него ласково, и у Васьки вид разнеженный, смирный.

— Будешь кушать кашу, Васютка? — спрашивает мать любовно.

И он отвечает весело:

— А как же!

Эта мирная беседа удивляет меня. Как может Марьюшка разговаривать таким нежным голосом со злодеем?

Вечер.

Мы пьем чай не на террасе, а в саду у кустов. И замечаем вдруг: преступный Васька пробирается по поляне. Хочет куда-то уйти без спроса. По злодейским своим делам. Он в красной рубашке. Босиком. Бабушка окликает злоумышленника — и он исчезает в кухне.

На этом отрывочные воспоминания мои кончаются. Как будто все, что помню из доисторического времени моей жизни, рассказано. Приходит, по всей вероятности, девятисотый год...

«ПЕЧАТНЫЙ ДВОР»

Году в двадцать седьмом, когда работа в Детском отделе Госиздата вошла в свою колею, мы часто ездили в типографию «Печатный двор» на верстку журнала или очередной книжки. В те дни я был особенно озабочен, обижен близкими друзьями, домашней своей жизнью, но эти поездки вспоминаются как бы светящимися, словно картонажики со свечкой внутри. Они сияют своим воображаемым, игрушечным счастьем. В дни таких поездок я наслаждался игрушечной, непрочной и несомненной свободой.

По роковой, словно наговоренной бездеятельности моей я с неохотой пускался даже в этот легкий путь. Откладывал поездку на самый последний срок. И у Геслеровского переулка, среди плохо знакомых улиц Петроградской стороны меня вдруг поражало чувство освобождения от домашней и редакционной упряжи, не бог весть какой тяжелой, но все же натирающей плечи. И я не мог понять: зачем я скрывался, прятался от праздника?

Я шагаю по переулку, напоминающему — не хочу угадывать что. Так свободнее. Как будто Екатеринодар в самом раннем моем детстве. Не вглядываюсь. Вот и кирпичный забор и кирпичные стены «Печатного двора». И любимое с донбассовских времен, со «всесоюзной кочегарки» обаяние типографии — работы ощутимой, видимой — охватывает меня. Сдав материал в верстку, поговорив с метранпажем и наборщиками, я отправляюсь бродить по всему зданию «Печатного двора», подчиняясь все тому же чувству свободы.

Только что привезенный из Германии офсет, его начинают осваивать, он на ходу. Смотрю и смотрю и не могу поймать повторяемости, машинности движений его многочисленных рычагов. И вдруг в блеске никелированных частей, в мостиках и лестницах я сильно, но коротко, всего на миг, вспоминаю нечто праздничное, давно пережитое. Что? Так я смотрел в ясный день, чувствуя, как дрожит палуба, в застекленный сверкающий люк машинного отделения на пароходе, и...

И страх охватывает меня. Мне страшно спугнуть полное радости воспоминание, страшно утратить чувство свободы. Я не смею восстановить, разглядеть, что пережил когда-то, я откладываю и убегаю.

При входе в литографию оглушительно гремит машина, моет литографские камни. Тяжелое квадратное корыто трясется и трясется, катает по камням стеклянные шарики. Я вхожу в светлые и просторные комнаты литографии. Здесь в свои наезды встречаю я непременно кого-нибудь из гвардии Владимира Васильевича Лебедева. Он заведовал в те дни Художественным отделом Детгиза. И держал молодых художников строго. Они обязаны были сами делать рисунки на литографских камнях, следить за печатанием своих книг.

В те дни Владимир Васильевич Лебедев считался лучшим советским графиком. Один художник сказал: Лебедев настолько опередил остальных, оторвался, что трудно сказать, кто же следующий.

Он работал непременно ежедневно, не пропуская. С утра приходила к нему натурщица. Потом он трудился над иллюстрациями книг. Потом шел в редакцию.

И боксом занимался он столь же пристально, рассудительно. Он даже был до революции чемпионом в каком-то весе. И в двадцатые годы на состязаниях занимал он места у самого ринга, вместе с судьями. А дома возле кровати висел у него мешок с песком для тренировки. И он тренировался так же истово, как иные молятся.

Но, несмотря на ладную свою фигуру, он не казался человеком тренированным, спортсменом в форме. Вероятно, больше всего мешала лысина во всю голову... Брови, густые, щеткой, и густые волосы вокруг лысины увеличивали ощущение беспорядка. Неприбранности. Неспортивности.

И одевался он старательно, сознательно, уверенно, но беспокоил взгляд, а не радовал, как человек хорошо одетый. И тут чувствовалось что-то не вполне ладное. Матерчатый клетчатый картуз с козырьком вроде французского солдатского кепи, клетчатое полупальто, какие-то невиданные полувоенные длинные до колен ботинки со шнуровкой,— нет, глаз на нем не отдыхал, а уставал.

Талант Лебедева не вызывал сомнений — ведь дух божий веет, где хочет, даже в душах демонических, дьявольских. Но в данном случае об этом не могло быть и речи. Душа Лебедева была свободна и от бога и от дьявола. Дух божий веял в душе сноба, который всякую веру нашел бы постыдной. Кроме одной.

Как Шкловский, как Маяковский, он веровал, что время всегда право. А это является иной раз, кроме всего прочего, еще и признаком денди, сноба. Он одевался по времени.

Лебедев веровал в сегодняшний день, любил то, что в этом дне сильно, и презирал, как нечто неприятное в хорошем обществе, всякую слабость и любую неудачу. То, что сильно, и людей, олицетворяющих эту силу, любил он искренно, любовался ими, как хорошим боксером на ринге. И узнавал их и распределял по рангам с такой безошибочностью, как будто они обладали соответственными дипломами или титулами. Больше подобных людей любил он только одно — вещи.

У него была страсть ко всяким вещам. Особенно к кожаным вещам. Целый строй ботинок, туфель, сапог стоял у него под кроватью. Собирал он и кожаные пояса. Портупеи. Обширная его мастерская совсем не походила на комнату коллекционера. Как можно! Но в отличных шкафах скрывались отличные вещи. И в Кирове во время войны Лебедев потряс меня заявлением, что ему особенно жалко вещей, гибнущих в блокадном Ленинграде. Вещи —


«Дон-Кихот»

лучшее, что может сделать человек. И он завел альбом, в котором рисовал оставшиеся в ленинградской квартире сокровища. Какой-то замечательный половник. Кастрюля. Башмаки. Шкаф в прихожей. Шкаф кухонный. Все эти вещи уцелели его молитвами, бомба не попала в его квартиру.

Как ясна и чиста от угрызений совести, похмелья, греха должна быть подобная душа! Как спокойно, с каким цельным наслаждением должен был бы обладать Лебедев сапогами, чемоданами, половниками, старинными лубками, шкафами! А между тем близкие люди жаловались на его женственный, капризный характер. Это случается с мужественными, сильными людьми его вида. Они любят желания свои не меньше, чем собственные вещи. И избаловывают сами себя. Слишком прислушиваются к собственным капризам. Устают. Надрываются.

В те дни Лебедев говорил часто: «У меня есть такое свойство». Говорил почтительно, даже как бы религиозно, удивляясь себе, словно чуду. «У меня есть такое свойство — я ненавижу винегрет». «У меня есть такое свойство — я не ем селедки». И ученики его ужасно смеялись над этим. Фраза эта одно время употреблялась как пословица. «У меня есть такое свойство...». Да, да, несмотря на его снобическую замкнутость, умение соблюдать дистанцию, ученики знали его насквозь и любили поговорить о недостатках, о смешных сторонах

учителя. Достоинства его не обсуждались. Да. Лебедев был великолепным художником, но это было так давно известно всем. О чем же тут говорить?

Итак, в литографии я встречал непременно графиков из гвардии Владимира Васильевича Лебедева.

Это был золотой век книжки-картинки. Фамилия художника не скрывалась среди выходных данных, наряду с фамилией технического редактора, а красовалась на обложке, рядом с фамилией писателя.

Как это часто бывает, расцвет лебедевской группы сопровождался нетерпимостью, резким отрицанием предыдущей школы. Самым обидным, уничтожающим ругательством было: «мирискусстничество». Бакст вызывал гримасу отвращения — он просто не умел рисовать. Сомов — презрительную усмешку. Головин был «украшатель», как и все, впрочем, театральные художники. Замирайло не понимал форму, и так далее и так далее. Все они были эпигоны, стилизаторы, литераторы.

Литературность — это было самое серьезное обвинение для художника. Он обязан был высказываться средствами своего искусства. Лебедев был особенно строг к нарушителям этого закона. Даже за пределами изобразительных искусств. Он не мог простить Чарушину, что тот еще и пишет рассказы. Значит, он недостаточно одарен в своей области, если его тянет в соседнюю.

Я понимал, что это требование здоровое. Литературность губительна для художника. Но иной раз мне казалось, что для людей, иллюстрирующих книги, некоторая доля литературности обязательна. К авторскому тексту художники относились иной раз надменно. Например, Лебедев, иллюстрируя строки Маршака, говорящие, что там, где жили рыбы, человек взрывает глыбы,— уклонился от литературной, сюжетной стороны этих строк, изобразил не взрыв, а двух-трех спокойно и безотносительно к тексту плавающих рыб.

Вторым строгим требованием, которое предъявлял Лебедев к ученикам, было знание материала. Точно было известно, кто знает и может рисовать лошадей, кто море, кто детей. Тома Сойера выпустили со старыми американскими иллюстрациями. Лебедев сказал, что они плоховаты, но в них есть настоящее знание материала, среды, времени.

И третьим требованием было понимание технической стороны дела. Какое клише будут делать с твоего рисунка — тоновое или штриховое? На сколько красок рассчитана твоя книжка-картинка? И перенесите свой рисунок на литографский камень сами. Должна чувствоваться авторская рука.

Итак, я шагаю по литографии, здороваюсь с художниками и с завистью смотрю на их ощутимый, видимый, отчетливый труд.

Вот Курдов, потомок курда, попавшего в плен во время турецкой войны и сосланного на север, не то в Вятку, не то в Пермь. Он охотно отрывается от работы и хохочет, черный, широкогрудый, с чубом на лбу, с разбойничьими лапищами. Вот Васнецов, наивный, краснолицый, с выпученными светлыми глазищами. Кажется, что он когда-то вспылил — да так и остался. Вот и Чарушин, ладный и складный и уж до того открытый, словно показывает тебе горло, говоря «а». Ну весь, весь нараспашку — и вместе с тем самая темная душа из всех. Вот Пахомов Алексей Федорович, самый взрослый, определившийся и талантливый из лебедевских учеников. На работу он смотрит спокойно, по-крестьянски, как на урожай, который несомненно удастся собрать и продать, если будешь вести себя осторожно. И это удается ему. Вот Тамби, знаток моря, тихий, молчаливый, заикающийся, румяный, в те годы худенький. Вот и многие другие, которых я не знаю по фамилии, но здороваюсь с ними побратски. Все мы, как когда-то в реальном училище, знакомы.

Я с завистью смотрю на их ощутительный, видимый труд, но что-то беспокоит меня. Мешает завидовать до конца. Я не хочу думать, что именно. Потом, потом! И потом, много уже лет спустя, понял я, что чувствовал почти во всех молодых художниках, несмотря на разные характеры их дарования и судьбы.

Я не хотел бы быть на их месте. Да, они делали свое дело, делали отчетливо, понимая, что такое мастерство. Но так же отчетливо и нелитературно маршировали гвардейские части, и кавалеристы шагали по улице так же лихо, презирая штатских со всей их сложной жизнью. Гвардейцы. Хоть и не графы, но графики. Аристократичность, причастность к высшим сферам заменялась тут причастностью к высшему, начисто лишенному литературности искусству. А обеспеченность — беспечностью.

Старшее поколение: Тырса, Лапшин да и Лебедев,— сколько бы он ни прятал это,— были людьми по-настоящему образованными. Я помню, как спорил Тырса с Тыняновым, заступаясь за Боткина, восхищаясь с настоящим пониманием литературы «Письмами из Испании». Они не щеголяли своими знаниями, как «мирискусстники», не питались ими по мере надобности. А молодые плыли без всякого багажа, даже без лебедевской веры в сегодняшний день. Вера, неверие, знания — не оправдывали себя.

А я нет, я не мог до конца завидовать художникам у литографских камней. Недавно я с помощью Маршака как бы выбрался на дорогу, почувствовал, во что верю, куда и зачем иду. Но почему же я так

мало работаю? Почему томятся и слоняются, словно не находя себе места, и мои друзья? Потом, потом, это я потом пойму, а сейчас вернусь к наборщику, верстающему «Ежа».

У него дела идут благополучно. И у нас завязывается разговор о верстке вообще. В те дни в Москве лефовцы и их многочисленные ученики освободились от всех типографских традиций в этой области, что глубоко раздражало моего пожилого знающего себе цену собеседника.

— С каких это пор московские наборщики указывают питерским? Московский наборщик зимой набирает, а летом уходит на свое хозяйство, столярничает, огородничает. Раньше говорили, что у московского наборщика на поясе верстак, а за поясом топорик. А у питерского на ногах опорки, а на голове котелок. Он о своем хозяйстве не заботится!

И собеседник мой рассказывает о легендарных подвигах наборщика по имени Афиноген Максимович, а по прозвищу Фатаген Керосинович. Он дома не бывал неделями, уверял, что жена его голодом морит. Он сосиски покупал не на вес, а на сажени и соответственно пил. А зато как работал! В «Новом времени» уже, кажется, было из чего выбирать. Там платили так хорошо, что лучшие наборщики подобрались в типографии. Но все же Суворин особо ценил Афиногена Максимовича. Ему прощалось все. В день суворинского юбилея его одели в сюртук и позвали на банкет. А Фатаген Керосинович, ха-ха, вот человек, напился и всю правду сказал Суворину. «Помнишь, говорит, как я попросил у тебя аванс, а ты отказал». Ха-ха! Вот человек! Но и это ему простилось, потому что мастер был! Только посмеялись.

Да и один ли Фатаген Максимович! Все умели пить и работать. Суббота называлась у наборщиков «концерт». Пили и платили. Воскресенье — «водевиль с переодеванием». Все пропивали с себя. А понедельник — «нищие духом». Приходили в типографию — на ногах опорки, а на голове котелок. А теперь, видите ли, московская верстка пошла! Колонцифру в поле. Игра шрифтов! А кому она нужна? Иду и вижу, выставлена книжка в окне: «Сто лет Малому». Что такое? Какому малому сто лет? Оказывается — Малому театру. До того дошла игра шрифтов, что слово «театру» и не видишь. Игра шрифтов! Не умеют работать и стараются придумать почуднее! Доигрались! Показали бы им прежде!

И он рассказывает, как строг был Афиноген Максимович, когда учил его типографскому делу. Как заставил угостить себя на всю первую получку. Как утром после выпивки по дороге в типографию увидел ученик своего учителя в дверях трактира вполне нищего духом. «Афиноген Максимович! Поднесите опохмелиться!» А он отвечает: «Я с оборванцами не разговариваю!» Ха-ха! А я был одет вполне прилично, в тройке. Ха-ха! Вот был человек.

А вдруг в этом и есть секрет, думаю я, направляясь в цинкографию, где задерживают клише. Работа — и полная свобода! Неделями он дома не бывал. Я занимаюсь гимнастикой, бросил курить, обливаюсь холодной водой, а чтобы работать, может быть, нужна эта самая аристократическая свобода от обязанностей, когда только одни законы и признаются — законы мастерства. Из Майкопа вынес я интеллигентски-аскетический дух, уважение к естественности, сдержанность. А что, если в порочности истина? Порочный человек правдив в одной области, и это многое определяет и во всей его жизни. Не есть ли моя сдержанность — просто робость, холодность, отсутствие темперамента? Но мысли эти нарушают сегодняшнюю, игрушечную свободу. Потом, потом! И я вхожу в цинкографию.

Здесь царствует тишина. В ваннах с кислотой доспевают клише. Острый химический запах мешает дышать. Работа здесь идет невидимо для глаз, придет время — процесс завершится. Может быть, и с нами так, мечтаю я, спускаясь по лестнице и разглядывая готовые клише, которые несу на верстку. Может быть, придет день и исчезнет отвращение к письменному столу? И вернется тот поток, который так радовал меня в ранней молодости, когда писал я свои безобразные, похожие на ископаемых чудищ стихи? Конечно, он вернется! И я вижу, переживаю с массой подробностей себя в новом качестве. Я неутомимый работник! Я живу без вечного ужаса перед своей уродливостью! Я больше не глухонемой! Я слышу и говорю! У меня есть точка зрения, не навязанная, а найденная, органическая.

Мы идем к ручному станку делать оттиски первых сверстанных полос журнала. Возле машин мастера, строгие, сосредоточенные, словно врачи на консилиуме, занимаются приправкой клише. И я уже не завидую их ощутимой, видимой работе — я так ясно вижу и себя работающим. Так ясно, что, проходя через брошюровочный цех, с необыкновенной легкостью представляю, что это мои книжки горой высятся у столов. И это наполняет меня тем самым картонажным игрушечным счастьем, которое не могу я забыть до наших дней.

Домой я возвращаюсь пешком, чтобы подольше пожить в моем картонном мире. Я опьянен, и добр и счастлив. Я вспоминаю о Лебедеве — и обвиняю себя в излишней требовательности. Скаковая лошадь прекрасна, когда бежит, — ну и смотри на нее с трибуны. А если ты позовешь ее обедать, то несомненно разочаруешься. Лебедев-учитель и Ле-

бедев-художник — великолепны. Чего же ты тащишь его за стол и отрицаешь его право не принимать винегрет и не есть селедки?

И почему я так уж строг к себе? О какой, собственно говоря, работе я мечтаю? Почему я так сильно позавидовал графикам и наборщикам? Такую работу и я делаю. Подумаешь, подвиг — иллюстрировать чужой текст, иной раз неприятный тебе, а потом переносить свою, так сказать, вышивку, на камень. А наборщики чем лучше? Да, они лихо набирают и верстают чужие слова. Не о такой работе мечтаем мы. Мы хотим рассказать нечто такое, что, по любимому нашему тогдашнему определению, «соответствует действительности».

У одних знакомых был попугай, который знал два слова: «радость моя!» Он повторял эти единственные свои слова и с горя и с голоду. Однажды кошка подползает к нему, перья встали дыбом от ужаса, а он вопит одно: «радость моя!», и слова его ничем не соответствуют действительности. Не уподобляться же этому несчастному!

Все это так. Но и не работать во всю силу — постыдно. И страшно. Лучше плохая работа, чем полное бесплодие.

А не начать ли работать сегодня же?

Просто записать сегодняшний день?

Но едва я начинаю перебирать то, что пережито с утра, как все впечатления, словно испугавшись, убегают, расплываются, перемешиваются. Попытки их передать, робкие и осторожные, кажутся в картонажном мире непристойными, грубыми. «Потом, потом!» — приказываю я себе.

После дня, проведенного в типографии, я начинаю уставать. Мысли теряют стройность и утешительность. Все чаще и чаще нить обрывается, и я не думаю ни о чем, а повторяю обрывки стихов, столь же нестройных и бессмысленных, как душевное состояние, в которое я постепенно погружаюсь.

Путь мой лежит мимо маленького тесного рынка с вывеской: «Дерябкинский рынок открыт целый день».

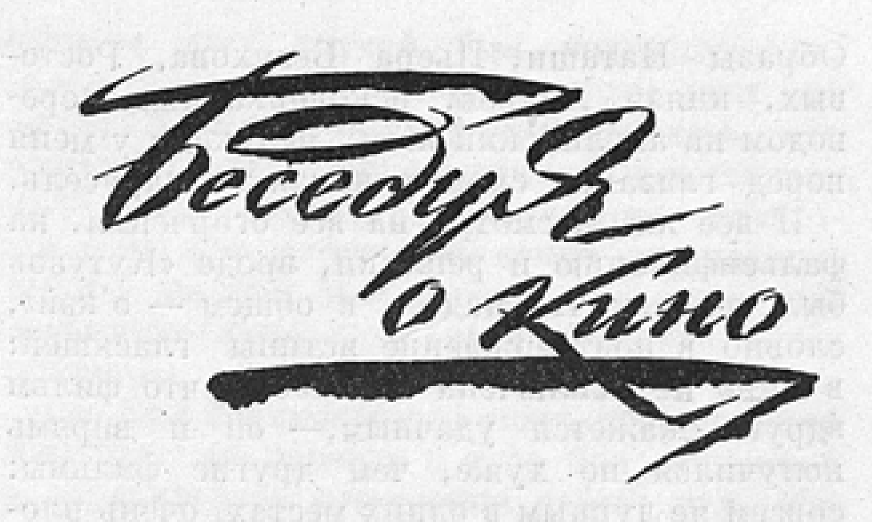
«От сотни дробинок укрылся я в тень, Дерябкинский рынок открыт целый день,— бормочу я полусознательно, полусонно.— По сотням картинок ведет меня лень, Дерябкинский рынок открыт целый день!»

Уже темнеет, день кончается, рынок скоро закроют. Хозяйки входят в решетчатые ворота. «От скрипа корзинок у теток мигрень, Дерябкинский рынок открыт целый день». И среди этого потока, неподвижно и надменно опираясь на забор или усевшись на земле, устроились инвалиды гражданской и германской войны. Совесть их чиста. Все обязанности сняты судьбой. К вечеру, так или иначе, но всем удалось опьянеть. Иные философствуют страстно, иные поют, никто не слушает друг друга, и все они в горести своей, сейчас, к вечеру, наслаждаются жизнью, имеют точку зрения, понимают все. «Повыше ботинок из жести голень, Дерябкинский рынок открыт целый день».

Инвалиды счастливы. А женщины с корзинками и не мечтают о счастье, и не замечают отекших счастливцев. Какое там счастье! Они отвечают за детей, за стариков, оставшихся дома. За мужей. Они кажутся мне тут единственными взрослыми, несмотря на свою суетливость.

И мне становится страшно. Я трезвею. Я не хочу походить на поэтоподобных распухших чудищ, как это ни соблазнительно. Но и со взрослыми мне не по пути.

И я сажусь в трамвай, с тем, чтобы сегодня же непременно начать работу. Начать писать. Впрочем, сегодня я устал. Начну с понедельника. Нет, понедельник — тяжелый день. Но с первого непременно, непременно, во что бы то ни стало я начну новую жизнь. И скажу все.



Эннио Де КОНЧИНИ

Не только розы...

Несколько затруднительно такому человеку, как я, то есть сценаристу, которому всего лишь тридцать восемь лет и который за время своей кинематографической деятельности участвовал в создании более ста пятидесяти сценариев, сказать что-то вразумительное о себе самом. Воспоминания сумбурны, а режиссеров приходит на память такое множество, что их лица сливаются и становятся похожими на морскую рябь.

Для начала попробую коснуться одного спорного вопроса. Я не знаю, что думают по этому поводу советские кинематографисты, но в Италии споры о том, кого следует считать автором фильма, достигают подчас драматического накала. Режиссер, разумеется, стремится монополизировать и славу и заслуги; но с не меньшим упорством и ожесточением — и нельзя сказать, что безуспешно,— отстаивают свои права сценаристы, технический персонал и, уж конечно, продюсер.

Но шутки в сторону. Лично я совершенно искренне полагаю, что в данном случае нет никакого твердого правила. Иногда автором фильма является режиссер, иногда сценарист, а иной раз — постановщик или даже актер (бывают такие своеобразные фильмы).

Высказав свою точку зрения и стремясь к тому, чтобы беседа наша была приятной, хочу сразу же оговориться, что единственным и полноправным автором фильмов, над которыми мне довелось работать, я считаю только себя. Конечно же, я шучу. Просто по характеру я человек робкий, а мне очень хочется сломать ледок в отношениях с читателем и добиться того минимума взаимной симпатии, который позволит мне высказать самые затаенные, самые сокровенные, хотя, быть может, и не такие уж важные мысли. Что еще вы хотите услышать от человека, написавшего за двенадцать лет сто пятьдесят сценариев (главным образом, конечно, плохих)? Как работает итальянский сценарист? Попытаюсь дать вам об этом какое-то представление, обращаясь к общеизвестным примерам.

У вас, в СССР, уже демонстрировался итало-американский фильм, сделанный по роману «Война и мир». Да, мое имя тоже фигурирует в списке его авторов. Но должен честно признаться, что, кроме имени и нескольких сцен, ничего моего в фильме нет.

Фильм «Война и мир» был моей первой серьезной работой с американскими кинематографистами. До этого мне довелось работать вместе с ними лишь над «Улиссом» (у вас он шел под названием «Странствия Одиссея») и «Аттилой» — двумя огромными и не очень вразумительными историческими фильмами.

На сей раз — по крайней мере я так думаю — речь шла о работе ответственной, чрезвычайно серьезной и к тому же освященной именем Льва Толстого. Что ж, друзья, меня постигло жестокое разочарование. Труд, затраченный на первый вариант сценария, с лихвой «компенсировался» разочарованием, которое я испытал, видя, что с этим серьезным и умным произведением (я имею в виду роман Толстого, разумеется, а не свой сценарий) обращаются словно с заурядным сюжетом самого заурядного фильма. Борьба за купюры, за показ одних персонажей и ликвидацию других велась всякий раз с упорством, достойным лучшего применения.

Образы Наташи, Пьера Безухова, Ростовых, князя Андрея, исковерканные переводом на английский язык, мелькали у меня перед глазами, словно какая-то карусель.

И все же, несмотря на все огорчения, на фальсификацию и реплики, вроде «Кутузов был человек что надо... в общем — о'кэй», словно в подтверждение истины гласящей: в кино не исключена опасность, что фильм вдруг окажется удачным,— он и впрямь получился не хуже, чем другие фильмы: совсем не дурным в одних местах, очень плохим во многих других, но в общем довольно сносным, и зрители ряда стран приняли его с большим энтузиазмом. Стоит вспомнить, что в Италии рекорд сборов, которые дал фильм «Война и мир», до сих пор не побит. Толстой к этому, разумеется, совершенно не причастен.

Раз уж речь зашла об удачах, мне хочется рассказать вам и об одной своей крупной неудаче. Однажды, три года тому назад, я отправился на фестиваль в Венецию, где в числе фильмов, официально представлявших Италию, был и мой один. Как он назывался — не важно, скажу только, что на него возлагались большие надежды. И чем же все кончилось? Бешеной сарабандой нападок, ругательств и шиканья. Все критики, словно сговорившись, единодушно накинулись на меня. Впервые в истории итальянского кино сценаристу одному пришлось испить всю горечь провала. Не знаю уж почему, но каждая статья начиналась с довольно нелестных замечаний по моему адресу, не щадивших ни моих предков, ни друзей.

Что это было? Любовь, ненависть? Так я и не понял. Зато целую неделю я чувствовал себя мишенью для нападок (наверное, так же чувствуют себя те, кого у вас пробирают в стенной газете и делают объектом общественного порицания). И подумать только, что я потратил на этот фильм целых два года, возлагал на него все свои надежды... Но ничего не поделаешь: такое коллективное искусство, как кино, всегда чревато невероятными и неожиданными — прежде всего, разумеется, для тех, кто их терпит,— провалами, вроде того, жертвой которого в тот раз стал я.

Ну, а теперь хватит жаловаться. Мой путь сценариста был усеян не только шипами, но и — довольно часто — розами, вот такими большущими. Впрочем, вам, вероятно, надоели уже мои шутки. Хотите, поговорим теперь немножко о фильмах, которые демонстрировались в России? О моих фильмах, разумеется. О других пусть говорят те, кто их делал.

Многие из вас смотрели, конечно, фильм «Полицейские и воры». Я знаю, что в СССР он шел с большим, просто огромным успехом. Что ж, должен сразу же покаяться в свойственном молодости грехе заносчивости. Во времена, когда создавался этот фильм, я был главным образом писателем: занимался чистой литературой и решительно отвергал какие бы то ни было компромиссы коммерческого порядка.

Когда два режиссера — Стено и Моничелли, мои старые друзья, предложили мне участвовать в работе над этим фильмом, я, признаюсь, почувствовал себя несколько уязвленным. Это был мой первый или второй (не помню точно) сценарий, и мне казалось тогда почти невозможным писать что-то такое, чего нельзя назвать романом, стихотворением или критической статьей.

Оказывается, это было возможно, и еще как! Я убедился в этом очень скоро, и притом на собственном опыте. Сценарий — в силу личных особенностей Стено и Моничелли — создавался главным образом за столиками римских кафе, под аккомпанемент ожесточенных споров о ходе чемпионата по футболу. Справедливости ради надо сказать, что мы тоже играли в футбол. Через день в маленьком ресторанчике за городом устраивались пленарные заседания сценаристов и режиссеров. Ветчина, спагетти, цыплята на вертеле и грандиозные матчи, разыгрывавшиеся со свирепостью и решительностью, достойными профессиональных игроков.

Так, от матча до матча, создавался сценарий. Стено и Марио Моничелли очень внимательно изучали конкретные детали обстановки: частые беседы с местными ворами и их укрывателями служили нам ценным материалом для создания некоторых эпизодов. Для меня, человека, пришедшего, повторяю, из чистой литературы, это были дни, полные событий и бившей ключом жизни. В то же время меня, такого еще неопытного, пугали встречи с ворами, женщинами дурного поведения и, разумеется, с полицейскими — бдительными и никому не нужными стражами добродетелей, которых уже не существует.

Как я уже говорил, фильм этот видели многие из вас. Это, конечно, не шедевр,

но вполне приличный, осмелюсь даже сказать, хороший фильм, поскольку в нем удалось раскрыть характеры и показать людей определенного типа.

Добавить к этому мне, пожалуй, нечего. Хочется лишь заметить, что сразу же, во время первой своей работы в кино я понял, что не сугубая серьезность является гарантией творческого успеха, а уверенность в том, что ты работаешь честно, свободно, со всей душой.

И клянусь вам, что независимо от результатов нашей работы и несмотря на постоянные споры, в ходе которых мы то ссорились, то мирились, именно тогда между Стено, Марио Моничелли и мной сложились те дружеские отношения, которым суждено было сохраниться и по сей день, хотя с тех пор прошло уже много лет и совместных работ у нас было не так уж много.

Между нами говоря, я твердо убежден, что немаловажную роль в этом сыграли мои непревзойденные качества футболиста: удивительно мягкий удар, необыкновенные дриблинг и умение бить по воротам — вот, пожалуй, единственное, чем я люблю хвастать и по сей день. В заключение хочу рассказать вам смешную историю. Если вы помните, главные роли в фильме играют Тото и Альдо Фабрици. И вот во время съемок фильма между этими двумя актерами вспыхнуло своего рода соревнование за последнее слово в фильме. Ни тот, ни другой не желали уступать, и их диалоги, сломав тесные рамки сценария, превратились в каскад непредусмотренных острот, нацеленных на то, чтобы вызвать смех зрителя.

Режиссеры давали «добро», и съемки продолжались. Результаты? По крайней мере триста метров отснятой или испорченной (в зависимости от обстоятельств) пленки, миллион ненужных реплик и триста удачных находок. Самая трудная работа выпала на долю того, кто монтировал фильм: это он должен был отыскивать нужные куски в непокорном море пленки. Часто ему это удавалось, но не менее часто он ошибался. И все же в конце концов получился фильм, гораздо больше отвечавший нашим первоначальным замыслам, чем можно было ожидать. Это как раз тот случай, когда актеры — точнее, два актера — взяли верх над авторами, по крайней мере на этапе съемок, хотя потом из-за их «трюков» пришлось перекраивать пленку. Для меня как для сценариста этот случай был великолепным, блестящим, единственным в своем роде дебютом. Каждую минуту мне казалось, что я лечу в неизведанную бездну. Я чувствовал, как закон антииндивидуализации уничтожает во мне рафинированного литератора. Но что же это? Моя работа, мой труд, мои необыкновенные качества футболиста — все оказалось в руках Тото и Фабрици!

Это был великолепный опыт, позволивший мне сразу же перейти к куда более сложной в определенном отношении работе над «Машинистом». Да, сейчас я говорю о другом фильме, тоже хорошо знакомом советским зрителям. Время от времени здесь, в Москве, кто-нибудь, узнав, что я — один из авторов «Машиниста», улыбается мне с искренней симпатией. А если бы вы знали, как все началось, вы полюбили бы меня еще больше.

В то время у меня был заключен контракт с одной крупной кинофирмой. И вот однажды вызывает меня глава этой фирмы для разговора с глазу на глаз. «Прочти и дай плохой отзыв»,— говорит. Что же, признаться, я взял текст с твердой решимостью верно следовать указанию продюсера. Вы скажете, что это низко. Ну, что ж... пусть будет так. И вот я понес этот текст домой, счастливый от сознания, что на следующий день смогу сказать: «Не годится!»

А он годился! И еще как, черт побери, годился!

Спустя два дня я встретился с режиссером фильма — Пьетро Джерми. Эта встреча стала решающей. Мы были знакомы и раньше, но стремление совместными усилиями отстоять сценарий или по крайней мере идею от разрушительной воли продюсера сделало нас друзьями, можно смело сказать, на всю жизнь. После той встречи мы действительно создали вместе много фильмов, в общем все те фильмы, которые последовали за «Машинистом».

Возвращаясь к сценарию, должен сказать, что работа над ним сопровождалась бесконечными выпивками. Герой фильма, если вы помните,— усердный посетитель ресторанчиков. Вот и мы уподобились ему и, пропуская стаканчик за стаканчиком, рисковали оказаться на грани алкоголизма.

Я помню, что самые бурные споры (в столкновениях с продюсером мне всегда помогала брать верх моя решительность) велись вокруг повествовательной основы фильма,

отдельные места которой нас смущали. Мы спорили о голосе ребенка и о том, должен ли образ ребенка стать стержнем фильма. В конце концов было решено, что произносимые им слова будут подчеркивать (но не навязчиво) части фильма, соответствующие отдельным этапам человеческой жизни. Итак, это была уже не история юности или детства, а история жизни, идущей к своему закату, история одной семьи с ее социальным и экономическим укладом, с ее неурядицами и повседневным героизмом, то есть с самыми интимными, самыми частными ее делами и переживаниями.

Идея создать такого вот будничного героя сразу же захватила нас, как и сам притягательный, очаровательный образ ребенка. В общем, этот сценарий рождался из споров, и работа над ним была увлекательной и забавной благодаря постоянным стычкам между мной и Джаннетти, с одной стороны, и Джерми — с другой.

У Джерми ужасный характер: он вспыльчив, несдержан, сразу начинает кричать и стучать кулаком по столу. Я в этом отношении точная копия Джерми. Но как и у всех вспыльчивых людей, нашего гнева хватает ненадолго, даже если стороннему наблюдателю может показаться, что дело не обойдется без убийства... Все длилось обычно каких-нибудь десять минут, после чего мы наливали в свои стаканы немножко «кьянти» и снова приступали к обсуждению образа девушки, вопроса о том, правильно или нет ее стремление к независимости, какова структура этого образа, логичен ли конец.

Я помню, что подобрать «лицо» для этой девушки было чрезвычайно трудно. Мы просматривали сотни кандидаток на эту роль и всех отвергали. И вдруг случайно, просто в поисках какой-нибудь работы, к нам зашла высокая, очень красивая девушка с тонким лицом, изящно одетая; движения ее тоже были полны изящества. Вот эта бы подошла, сразу же сказали мы, но сумеет ли она справиться с ролью дочери Маркоччи, машиниста?

Об этом позаботился Джерми. Четыре дня напряженной работы — и девушка буквально на глазах стала преображаться, превращаясь именно в тот персонаж, который был выведен в сценарии... Это было какое-то чудо, точно так же как чудом была находка или, я сказал бы, изобретение героя. Мы перебрали чуть ли не всех актеров — от Амедео Надзари до Спенсера Тресп. Пересмотрели все сборники и альбомы с фотографиями актеров. Одного отвергали потому, что лицо его уже примелькалось, другого — потому что он запрашивал слишком дорого, а фильм, к которому продюсер все еще относился с недоверием, должен был обойтись как можно дешевле. Наконец в один прекрасный день Пьетро Джерми, увидя в зеркале свое отражение, вдруг сделал открытие: «Почему не играю эту роль я?!» Все без исключения отнеслись к этой идее скептически. Честно говоря, поначалу она очень обеспокоила и меня. То, что, в сущности, было находкой, мне показалось просто капризом. Я противился день, два, три, неделю...

Потом начались пробные съемки. Мы с тревогой шли на первый просмотр, уверенные, что нас ждет зрелище, по меньшей мере неутешительное. И что же? Прав оказался он, Джерми! Мы присутствовали при рождении подлинного артиста. Правда, наш режиссер и раньше играл маленькие роли в каких-то фильмах, но на этот раз речь шла о персонаже с очень сложным характером. К счастью, продюсер принял нашу находку с энтузиазмом: он нашел кандидатуру Джерми самой подходящей, хотя при этом он был не совсем бескорыстен. Если главную роль будет играть Джерми, думал он, я потрачу меньше денег, а поскольку фильм все равно не даст никакого сбора, я хоть немного сэкономлю. Ну, к этому мы еще впоследствии вернемся! Фильм обошелся продюсеру очень дешево, это верно. Но одной из самых больших удач был, конечно, выбор исполнителя главной роли. В роли Маркоччи Джерми был великолепен, удивительно правдив и своей игрой, как говорят у нас в Италии, бил прямо в цель. Что же до сборов, то и они после некоторого замешательства зрителей в первый момент, быстро стали расти и вскоре достигли миллиарда лир — цифры, для нашего внутреннего рынка исключительно высокой. В заключение своего рассказа о «Машинисте» замечу, что фильм оказался удачным во всех отношениях: это был триумф упорного, четкого и беззаветного труда всей нашей группы.

Во время съемок случались еще столкновения между постановщиками и продюсером, но это уже были пустяки. Фильм, если можно так сказать, прочно стоял на ногах, и это было ясно даже профану. Ни сомнениям, ни

колебаниям не было больше места, и по мере того как продвигалась работа, в каждом из нас росла уверенность, что фильм получится хорошим. Но, как я уже говорил, первое знакомство с фильмом вызвало у зрителей некоторое замешательство. Первые отзывы критиков были сдержанными: отсюда и реакция зрителей, не очень спешивших посмотреть «Машиниста». Вначале мы даже боялись провала — не столько коммерческого, сколько творческого: провала наших поэтических и человеческих замыслов. Но, к счастью, через несколько дней «Машинист» начал свое триумфальное шествие, становившееся все более грандиозным, по мере того как фильм переходил с первого экрана на второй, а затем на третий, то есть, когда он, говоря техническим языком, «пошел вглубь». Реакция и прием, оказанные фильму массами, были поистине волнующими. Фильм дошел до сердца зрителей, и нам, авторам его, было очень радостно слышать, как они, выходя из кино, повторяли реплики, которые с такой любовью были написаны нами за девять месяцев. Да, именно столько времени продолжалась наша работа над сценарием. Девять месяцев — по тем временам в Италии это был самый настоящий рекорд. Жалкий рекорд, конечно, и я его очень скоро побил, работая над другими фильмами...

●

Я уже слышу, как некоторые читатели беспощадно критикуют эти мои заметки. В их глазах я выгляжу этаким павлином, тщеславным и самовлюбленным глупцом, который только и знает, что расписывает свои успехи, ловко уклоняясь от разговора о неудачах.

Господа, но разве я виноват, что в СССР демонстрировались только удачные мои фильмы? Да и как я могу рассказывать вам о своих плохих фильмах, этих ужасных творениях, заслуживающих ареста и предания суду во имя безопасности искусства? Но если вы так уж настаиваете, то, когда я приеду в вашу чудесную страну еще раз, я захвачу с собой парочку своих неудачных фильмов, покажу их вам и со смирением человека, сознающего свою вину, приму ваши вопли возмущения.

Возвращаясь же к своим удачным работам, не могу не сказать о фильме «Долгая ночь 1943 года», который вы, вероятно, уже видели. История создания этого фильма поистине необыкновенна. Когда два года тому назад было решено снимать его, Италия была буквально заполнена фильмами из жизни Древнего Рима, которые у нас называются «рубахами», потому что участвующих в них артистов наряжают в длинные туники, очень похожие на ночные рубашки. В такой, как казалось, раз и навсегда сложившейся обстановке, которая формально и вопреки всем традициям итальянского кино определялась коммерческими соображениями, попытка создать политический фильм, выходящий за рамки мелких и привычных интересов, считалась просто неумной. «Зритель устал от фильмов о войне!» «Зритель не захочет смотреть фильм о фашистах!»

Давление со стороны экономических и организационных сил было столь велико, что продюсеры не выдержали и начали отступать. Это был тяжелый удар для нас и особенно для Флорестано Ванчини, которому этот фильм был дорог и как феррарцу и как человеку левых убеждений, одним словом, как человеку.

После краткого совещания «на высшем уровне» мы решили добиться своего во что бы то ни стало, несмотря на упорство маловеров. Сценаристами были Пьер Паоло Пазолини и пишущий эти строки. Ванчини оказывал нам неоценимую помощь своим неистощимым энтузиазмом, подкрепленным эмилийским крепким словцом. Таким образом мы сумели довольно быстро сделать сценарий. Не знаю, хорош он был или плох. Но это был добротный сценарий, суливший серьезный фильм. После чего вновь начались переговоры с продюсерами. Нашими продюсерами были два молодых человека, умевших увлекаться: для них это предприятие, выглядевшее безнадежным в силу обстоятельств, о которых я говорил выше, имело свою притягательную силу, как риск в карточной игре.

Решение было принято, и моя квартира стала важным оперативным центром. Позабыв о какой бы то ни было технической предосторожности, мы с жаром накинулись на работу, памятуя прежде всего о том, что наш Флорестано Ванчини — дебютант. После прочтения сценария — впрочем, оба продюсера его даже не читали, так верили они в нас и в нашу работу — нам оставалось только получить право на экранизацию рассказа, по которому мы делали сценарий и

автором которого был Джорджо Бассани. Начались долгие и сложные переговоры финансового порядка. Мы торговались из-за каждого чентезимо, спорили, рисковали потерять друга, но в конце концов Бассани уступил. Мы получили право на экранизацию книги — во имя классического куска хлеба — со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Так началась работа над фильмом. Волнения! Страхи! Где снимать? В Ферраре? Легко сказать. Дело было летом, а в соответствии со сценарием и исторической правдой события происходили в ноябре. Что оставалось делать? После долгих споров было решено построить целую феррарскую улицу с магазинами, домами, тротуарами и всем остальным просто в павильоне. Расходы были значительными, но результат превзошел все ожидания. Замысел был из ряда вон выходящий, и фильм нужно было сделать из ряда вон выходящим, чего бы это ни стоило. Вы видели его? Тогда признайтесь, что феррарская улица, на которой происходит семьдесят процентов действия, своей реальностью не уступает любой из знакомых вам до мелочей московских улиц. Результат был самый ошеломительный, самый неожиданный. Нам помогала не только реальность всего происходящего, но и фантазия; а то очарование, которое павильонные съемки всегда придают фильму, делало каждую вещь более весомой, более привлекательной. Через несколько дней после начала съемок нам пришлось изменить несколько сцен, не отвечающих характеру актеров, и сделать несколько купюр в сценарии. За исключением этих незначительных переделок все в фильме шло гладко, как по маслу. Когда он наконец был закончен, смонтирован и озвучен, на какое-то мгновение нам показалось, что на экраны он выйти не сможет. Опытные кинематографисты сказали нам совершенно открыто, что фильм наш — хороший, умный и нужный — не даст ни лиры. Кое-кто утверждал даже, что ни один владелец кинотеатра не захочет демонстрировать его у себя, боясь, что фашисты разобьют витрины, поломают кресла или даже начнут бросать самодельные гранаты. Можно представить себе, в каком мы были настроении. И вдруг нам сообщили, что фильм «Долгая ночь 1943 года» вместе с несколькими другими итальянскими картинами отобран для показа на кинофестивале в Венеции. На нас это известие подействовало, как рюмка водки в холодный день. Оно согрело нас, успокоило, помогло воспрянуть духом. Но судьбе было угодно поставить на нашем пути другие трудности. В знак протеста против незаконного назначения директора Венецианской выставки профессиональная ассоциация кинематографистов постановила, что никто из авторов не будет сопровождать свои фильмы в Венецию. А в нашем случае, как вы сами понимаете, сопровождать фильм значило отстаивать его, защищать. Но делать было нечего! Интересы большинства превыше всего, и мы решили рискнуть. С каким трепетом на следующий день после демонстрации фильма читали мы отзывы критиков. Они были положительными, очень положительными! Мы с облегчением вздохнули: фильм прокладывал себе дорогу сам—без закулисных интриг, без косвенных намеков, без особой помощи с нашей стороны. Я уж не говорю о том, какое впечатление произвело на нас присуждение премии. Ну да, мы ведь тоже получили премию — медаль за первую работу, — которая преисполнила нас гордости и удовлетворения.

Это были незабываемые дни: мы находились в Риме, но сердца наши были в Венеции. Именно тогда я убедился в своей сентиментальности. Но вы не очень-то мне верьте. В Италии многие вам скажут, что это неправда, что все это ложь, что по своей природе я просто циничный киношник. Да, я сделал сто пятьдесят фильмов. Слишком много? Как знать. Конечно, многие из них не стоило и делать. Ну что ж! Это, пожалуй, тоже можно поставить мне в упрек, как и цинизм и дурной характер.

Конечно, если разобраться хорошенько и на сей раз действительно без шуток, то сам факт, что я задумал и написал сценарий к такому фильму, как «Развод по-итальянски», наводит на размышления... Я уверен, что те из вас, кто видел этот фильм, согласятся со мной... А другие... Как бы это объяснить? Для этого понадобилось бы слишком много времени и места. «Развод по-итальянски» — фильм слишком своеобразный... О нем мы поговорим в другой раз. Надеюсь, нам еще представится случай поболтать с вами, и мы постараемся — вот как сейчас — немного посмеяться и не скучать.

Спасибо вам за терпение.



После бури — ураган

(Письмо из Шанхая)

Один из моих советских друзей говорил мне, что на всем протяжении развития советской кинематографии он всегда обращался к фильму «Броненосец «Потемкин», как к основному критерию: обладал ли каждый новый фильм такой же силой, как «Потемкин»? Он никогда не говорил, что фильм «так же хорош» или «сделан столь же изобретательно», он лишь определял воздействие нового фильма на него самого и на всех зрителей. Он признавал, что это далеко не научный и даже не очень справедливый подход, но это стало для него необходимой и почти непроизвольной мысленной оценкой.

Столь же ненаучным и даже еще более скромным образом я использую один сделанный в прошлом китайский фильм, как мерило по отношению к современным китайским фильмам; но я использую его не как критерий силы, а как мерило убедительности, являющейся одним из самых жизненно важных факторов для молодой социалистической кинематографии.

Фильм, который я намереваюсь использовать в качестве «эталона», вряд ли знаком зрителям за рубежом. И очень жаль, потому что это произведение реалистическое (с сильной натуралистической тенденцией). Его можно сравнить с рядом послевоенных реалистических фильмов, созданных в Европе. Фильм называется «Вороны и воробьи», он был начат в 1948 и закончен в 1949 году, сразу после освобождения Шанхая, за несколько месяцев до освобождения всей страны. Своеобразное положение, которое этот фильм занимает во времени и истории, аналогично его положению в истории китайского кино; он как бы подводит итог всему, что было лучшего в старом кино, и в то же время предугадывает все большую ответственность, возлагаемую на кинематографию в наши дни.

Известный итальянский кинокритик Уго Казираги, которому во время его пребывания в Китае посчастливилось увидеть этот фильм, говорит о нем в своем кратком историческом очерке китайского кино* как о произведении, показывающем «психологию многих персонажей в непрестанном и интересном развитии». Несомненно, что это ощущение развития и лежит в основе того, что мы верим героям и идее фильма. Именно благодаря образам героев фильма (которые по глубине можно сравнивать с образами безработного отца в «Похитителях велосипедов» и честолюбивой матери в «Самой красивой») эта история о людях, населяющих шанхайский многоквартирный дом, развивается, наполняется дыханием жизни и заставляет нас поверить вымыслу на экране.

Ибо наша вера, видимо, имеет мало общего с воспроизведением подлинной жизни на экране. Кинематографическая убедительность в такой же мере исходит от искусства, как и музыкальная. Ни та, ни другая не зависят от натурализма (хотя мне приходилось видеть хорошие фильмы, для создания которых нужны были натуралистические моменты).

Одним из наименее натуралистических фильмов, созданных в Китае за последнее время, был фильм «Буря» (1959; режиссер Чин Шан), фильм, который заставил меня поверить ему, так же как в свое время «Вороны и воробьи». Чин Шан (подобно Висконти) часто прибегает к подчеркнуто театральным приемам. В результате его произведение оказалось настолько непохожим на обычные китайские фильмы, что его коллеги стали возражать против слишком «преувеличенной» манеры исполнения, против отсутствия «жизнеподобия» в фильме.

Но от простых зрителей подобных высказываний я не слышал: они поверили фильму, они были взволнованы им, они, может быть, даже в чем-то изменились под его влиянием — а это уже значительное достижение для любого произведения искусства.

---

* «Это неизвестное китайское кино», Турин, 1961, 24 стр. Все остальные существующие книги по истории китайского кино не затрагивают период до 1949 года, как, например, чехословацкий альбом 1952 года (Film nové Činy). В настоящее время в КНР подготавливается более исчерпывающая книга по истории китайского кино (Чен Ги-хуа). Готовятся также французское сообщение (Бержерона).



«Ураган»

Согласно моему старому критерию «Буря» была лучшим китайским фильмом 1959 года. Лучший фильм 1960 года «Семья революционеров» не отличался ни такой страстностью, ни оригинальностью, хотя снимавшаяся в нем актриса Юй Лань заставила меня поверить даже в такие ситуации, которые выглядели бы неправдоподобными в других фильмах и в исполнении других актрис. По-видимому, жюри Московского кинофестиваля 1961 года тоже было тронуто ее исполнением, так как ей была присуждена награда, как лучшей актрисе.

Наконец, лучшим фильмом 1961 года, во всяком случае, с моей точки зрения, был фильм, столь же многообещающий, как и «Б у р я». Это экранизация романа «Ураган» писателя Чжоу Ли-бо (сценарий Лин Лан, постановка Ся Ди-ли — первая самостоятельная работа режиссера).

При изучении китайской кинематографии европейский наблюдатель должен быть готовым столкнуться с положением, которое не так сильно выражено за пределами Китая: дело в том, что большинство китайских фильмов, особенно наиболее значительные из них, создаются на основе произведений, уже утвердившихся в литературе или в театре. Лишь немногие китайские фильмы были задуманы именно как произведения киноискусства. Можно проследить связь с литературными источниками у многих, даже весьма скромных фильмов. Приятная новая комедия «Сеющая облака» (о девушке-метеорологе) представляет собой почти дословное переложение недавно опубликованного рассказа Ли Чуня. Для фильмов более значительных такая проверка в другой отрасли искусства, видимо, существенно важна.

«Буря» сначала возникла как пьеса Чин Шаня, которую тот поставил на сцене и сам играл в ней одну из ведущих ролей в течение двух лет, прежде чем приступил к созданию фильма. Хотя во вступительных надписях к картине «Семья революционеров» упоминается в качестве автора только Ся Янь (опытный сценарист, ныне заместитель министра культуры КНР), тем не менее эта картина представляет собой экранизацию популярных мемуаров



«Ураган»

Дао Чен «Моя семья», которые послужили также основой для театральной постановки. Однако экранизация была сочтена слишком вольной, чтобы быть официально связанной с жизнью Дао Чен.

Китайское кино, на мой взгляд, могло бы двигаться вперед скорее, если бы оно не было так связано с литературой; к этому положению приходится однако привыкнуть, чтобы иметь возможность наблюдать за тем, как в существующих условиях развиваются кинорежиссеры.

Имеется еще одна форма неразрывной связи с написанным словом: в Китае кинорежиссер снимает фильм, строго придерживаясь сценария, утвержденного студией. Во время съемок бывает очень мало импровизаций. Тем более значительна заслуга Ся Ди-ли, вдохнувшего своим режиссерским сценарием и постановкой неподдельную силу жизни в ничем особенно не выделявшийся сценарий.

Именно Ся Ди-ли вместе со своим молодым оператором Ву Чен-ханом (для которого «Ураган» тоже был первым фильмом) сумели найти кинематографические средства, для того чтобы передать все лучшее, что было в романе Чжоу Ли-бо. Студия была встревожена новыми приемами режиссера и его стремлением выйти за рамки обычной задачи, состоящей в переносе на экран сценария и диалога. Однако удовлетворение, с которым зрители встретили законченный фильм, было очевидным для всех, а мнение зрителей является в Китае решающим фактором*.

Кинематографическая карьера Ся Ди-ли, которому теперь около сорока лет, сложилась довольно стремительно: он работал ассистентом режиссера по фильму «Лавка господина Линя» (сценарий Ся Янь по отличному рассказу Мао Дуня), затем был сорежиссером фильма «Безымянный остров» (экранизация весьма незрелой пьесы), а после этого получил возможность самостоятельно поставить фильм.

Хотя действие в романе «Ураган» довольно запутанно, структура его проста.

После поражения японцев в 1945 году 8-я Освободительная армия направила в деревни северо-восточного Китая отряды для проведения земельной реформы. Разъясняя крестьянам необходимость этих перемен, отряды сталкивались со значительными трудностями. Им предстояло воспрепятствовать влиянию и угрозам со стороны вооруженных крупных землевладельцев, мешало также различие во взглядах и среди самих членов отрядов. Пережив острый кризис и поняв, на чьей стороне правда, крестьяне объединяются против землевладельцев и их гоминьдановских приспешников; земельная реформа проводится в жизнь, и силы гоминьдана терпят поражение.

Сценарий представляет собой обычную героическую попытку втиснуть четырехсотстраничный роман в полуторачасовой фильм. Зато режиссерская разработка Ся Ди-ли заслуживает всяческой похвалы: фильм отличается силой и образностью, причем достигнуто это чисто кинематографическими средствами, в нем нет тенденции опереться исключительно на диалог для передачи драматического содержания сюжета. Именно поэтому образы действующих лиц кажутся по большей части близкими к жизни; их поступкам уделено не меньше внимания, чем их словам. Элементы свежести и непосредственности в актерском исполнении, по-видимому, являются результатом деятельности Ся Ди-ли, который в течение ряда лет руководил актерской группой киностудии. Ощущение напряженности борьбы при осуществлении земельной реформы нельзя было бы передать с такой живостью, если бы авторы фильма пользовались традиционными или консервативными методами разработки сценария или режиссуры. Экран используется с большой драматической эффективностью и богатой режиссерской выдумкой; в результате зритель испытывает настоящее удовлетворение, которое он, может быть, и не в состоянии проанализировать, но которое тем не менее соответствует замыслу фильма. Это подлинная победа и режиссера и оператора.

В актерском исполнении можно в ряде случаев отметить несколько упрощенную обрисовку характеров, но ведь старые привычки подбора актеров по типажным данным преодолеть нелегко. В целом фильм очень убедителен, и каждый из его создателей в той или иной мере содействует этому.

«Ураган», может быть, нельзя считать столь же оригинальным произведением, как «Буря», однако он служит очень полезной цели: он использует образы и ситуации, которые длительное время связывались с периодом земельной реформы, и освобождает их от нагромождения условностей и шаблонов, заслонявших подлинный характер и драматизм этих событий. В фильме преодолен прежний — вежливый и формальный — метод подачи материала, и это привело к тому, что вновь стало возможным поверить в жизненность людей, действующих на экране, в изменения их характеров, поверить в ожесточенность их борьбы и в полноту их победы. Без этой веры нельзя ожидать, что зритель сможет установить связь между событиями на экране и своей собственной жизнью. Л. Ч.

---

* Порой встречаются еще остатки прежнего недовольства «Ураганом». Издаваемый на английском языке журнал «Пекинг ревью» недавно опубликовал подробный отчет о достижениях китайской кинематографии за 1961 год, в котором фильм «Ураган» даже не упоминается.—*Примечание автора.*

А. АЛЕКСАНДРОВ

Неоконченная трилогия Лукино Висконти

Есть художники, создающие произведения крупные, но очень редко законченные и цельные. Всегда ищущие новых путей, но не остающиеся подолгу ни в одном из течений современного им искусства. Таков, думается, и Лукино Висконти. Художник активно демократического направления, он наряду с Роберто Росселини стал зачинателем итальянского неореализма. В 1946 году он снял фильм «Земля дрожит» — о жизни и борьбе сицилийских рыбаков. Фильм без единого профессионального актера, без декораций, музыки. Режиссер начисто отказался от традиционного понимания кинематографичности, не побоялся показаться скучным. Жизнь предстала перед зрителем в почти «документальном» обличье. За эти годы мы присмотрелись к неореалистическим приемам, свыклись с ними, и они теперь неотделимы от нашего художественного ви́дения мира. Но и сейчас фильм Висконти поражает нас своим смелым новаторством. Сам же художник, стоявший у колыбели нового направления, покинул его.

В последующие годы он иногда приближался к неореализму («Самая красивая»), но чаще оставался на позициях полярно противоположных. Следуя своему исконному увлечению Достоевским, он создает «Белые ночи» — фильм, полный символики, театральных декораций и раздумчивого психологизма. Висконти был одним из первых последователей Верги в киноискусстве.

Но прошло время, и не так давно сам же Висконти заявил в интервью, данном Франсуа Морену («Юманите»), что «от веризма в киноискусстве, думается, мало пользы». И в то же время Висконти не примкнул к современным оппонентам—последователям «классического неореализма» — Феллини и Антониони. В беседе с Франсуа Мореном он заявил также, что из «линии» Антониони не возникнет школы. «Ночь», по мнению Висконти, свидетельствует о формализме, который не позволит методу режиссера развиться, выйти за определенные границы». «Приключение» он считает просто скучным, перегруженным мыслями.

Эти высказывания очень характерны для Висконти. Из них, как и из всего творчества режиссера, следует, во-первых, что в последовательности и завершенности методов какого бы то ни было художественного направления или стиля он видит прежде всего их отрицательные, ограничительные свойства (ведь не случайно же создатель первого и, может быть, самого яркого произведения неореализма покинул это направление, как только оно приобрело черты завершенности) и, во-вторых, что Висконти настороженно относится к искусству, которое ему кажется скучным (и, наоборот, с полным доверием к тому, которое, не боясь упреков в архаизме, отдает должное драматизации и заострению).

Но значит ли все это, что у Висконти вообще нет никакого творческого догмата? Нет, не значит. Висконти—на редкость беспокойный искатель новых творческих возможностей. И поиски его, конечно, имеют свое направление. Если отбросить все порожденное временными увлечениями или частными неудачами, то в фильмах Висконти можно ясно проследить их методологическую тенденцию — соединить неореалистическое ви́дение жизни с традиционными приемами драматургического напряжения сценария.

Чем же объясняются эти противоречивые стремления режиссера, его неудовлетворенность современным итальянским киноискусством и прежде всего кинодраматургией? Традиционализмом? Но это предположение применительно к создателю фильма «Земля дрожит» просто нелепо. Отсутствием определенной человеческой программы, которая требовала бы столь же определенной художнической программы? Думается, нет, как раз наоборот — именно ощущением того, что направления, господствующие в современном итальянском киноискусстве, в чем-то все же ограничены и непригодны для выражения идей, представляющихся Лукино Висконти наиболее важными в сегодняшней жизни итальянского народа.

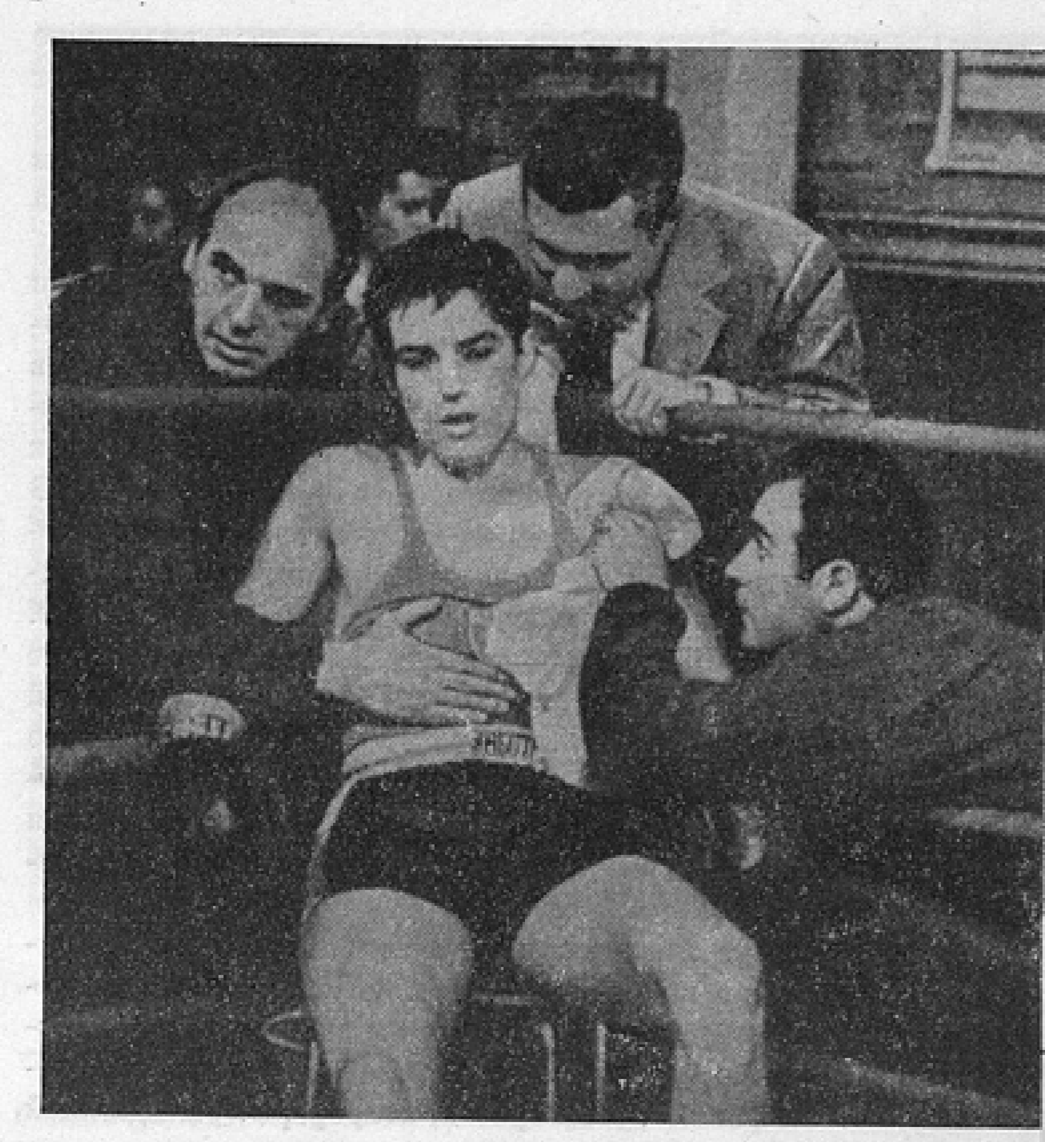
Суровая и трагическая слава каменистой Сицилии, беспросветная нужда южных провинций с давних пор тяжким грузом лежали на совести лучших художников Италии. После крушения помпезной империи Муссолини, в годы беспощадной ревизии своего гражданского и нравственного бытия эти художники, естественно, обратились не только к судьбам людей городских задворков, но и к тем, кто на протяжении всей истории страны влачил существование, может быть, еще более тяжелое и безнадеж-

ное, — крестьянскому Югу. Эту тему уже «открыл» Верга. Почти забытый при фашизме, он словно бы вновь родился в годы обновления. Читателей поражал и суровый, «нелитературный» материал «Семьи Малаволья» и начисто лишенный осточертевших стилистических красот и литавровых интонаций язык Верги.

Висконти был и остается увлеченным последователем социальных идей Грамши и часто говорит о своей необыкновенной привязанности к Достоевскому. Но он редко упоминает о своих взаимоотношениях с творчеством Верги. Однако влияние последнего на создателя вольной кноинтерпретации «Семьи Малаволья» совершенно очевидно. Именно в те годы возродившейся популярности Верги и была задумана эпическая трилогия Висконти — история крестьянской семьи. Семья (формально в трех частях еще незавершенной трилогии—это три разных фамилии) во многих отношениях совершенно обыкновенная для нищенского Юга страны и отличная, быть может, только своим упорным нежеланием смириться с уготованной ей участью. И материал и стилистика первой части трилогии «Земля дрожит» несомненно подсказаны романом Верги «Семья Малаволья». Джузеппе Феррара убедительно доказывает непосредственное, а порой и почти текстуальное влияние романа на фильм. Однако поражающая правдивость «Земли», воплотившая и стилистику и идейную сущность неореализма, определилась все же не столько литературным влиянием, сколько мыслями и чувствами самого художника, настроениями, которыми была наполнена атмосфера того времени. Висконти пошел дальше, чем Верга: он не только показал действительность, но и осмыслил ее, рассказал не только с сочувствием, но и с гневом и, наконец, попытался найти выход из круга, который Верга изобразил накрепко замкнутым. Рыбак Антонио Валастро, как и рыбак Малаволья, терпит поражение. Он возвращается к хозяину, но, в отличие от героев Верги, он не сломлен. У романа «Семья Малаволья» не может быть продолжения, у фильма «Земля дрожит»—оно возможно.

И продолжение было создано. Второй частью трилогии стал фильм «Рокко и его братья».

Герои «Рокко» воплощают ту же судьбу, хотя и носят иную фамилию—Паронди, занимаются земледелием, а не рыбачат, живут в Лукании, а не на Сицилии. Но это тот же Юг, та же нужда из поколения в поколение, те же редкие, но по-крестьянски упорные попытки вырваться из ее мертвого круга. Антонио Валастро попытался организовать рыбаков и одолеть хозяина; ему это не удалось. Что ж, есть и другой выход — бросить скудное дело отцов и махнуть на Север, в город, например, в Милан,



«Рокко и его братья»

где живет старший брат, по слухам, кое-чего уже добившийся. Так и поступает семья Паронди.

Борьба за место под призрачным светом городских фонарей куда сложнее борьбы за место под солнцем. Антонио Валастро и его братья хотели немногого — избавиться от нищеты; они вместе боролись, вместе потерпели поражение, вместе вернулись к хозяину. Рокко и его братья начали с такого же скромного желания — не быть голодными; они также поначалу шли вместе. Но городские боги хитрее деревенских: они соблазнили братьев, разъединили их и убили поодиночке.

Винченцо, Симоне, Рокко, Чиро (Лука еще ребенок). Четыре судьбы. Четыре способа убить человека. Спокойный, несколько инертный Винченцо тонет в болоте мелкобуржуазного благополучия; темпераментный Симоне становится жертвой городских соблазнов; доброта и всепрощение Рокко погубили его самого и ускорили гибель Симоне и Нади; Чиро покинул семью и исчез за воротами завода. Впрочем, эти ворота, в которые в конце фильма уходит Чиро, единственый из Паронди все-таки не сломленный, не развращенный и не отчаявшийся,— может быть, и есть выход в ту жизнь, где Чиро и подросший к тому

времени Лука найдут свое место и свое подлинное назначение... Но об этом, по-видимому, расскажет последняя часть трилогии.

Такова схема замысла Висконти-социолога. Как же воплотил этот замысел Висконти-сценарист, а затем Висконти-режиссер?

Висконти-сценарист, уйдя из-под влияния Верги (влияния явно органичного и плодотворного), обратился к Достоевскому. Вероятно, потому, что в центре замысла стояла проблема всепрощения: главный герой фильма все же Рокко. Эта идея не так уж архаична, как то кажется на первый взгляд. В наше время всепрощение действительно редко проявляется как законченная философия, но оно существует в аморфном облике гражданской пассивности. Когда-то непротивление злу насилием некоторые философы и писатели считали порождением вековой народной мудрости, своего рода формой пассивного сопротивления. В нашу эпоху пассивность, непротивление, инертность слишком часто оборачиваются невольным пособничеством чудовищных преступлений против народа.

Талант Висконти и страстный и сильный. Конкретные решения режиссера иногда вызывают категорическое несогласие, но как бы ни протестовало сознание, вырваться из-под эмоционального воздействия фильма, его образов, атмосферы, убеждающей силы его вещности и в то же время эпичности, просто невозможно. Правдивость и страстность повествования, свойства, столь необходимые настоящему искусству, как известно, соединяются очень и очень трудно. Далеко не все в этом отношении удалось и Висконти. Но независимо от соотношения удач и неудач в целом высокая эмоциональная насыщенность в такой же мере является душой этого произведения, как подробная и беспощадная правда — его живой тканью. Но главная притягательная особенность фильма, вызвавшего столь громкий резонанс во многих странах мира, наверное, все-таки в широте, эпичности замысла. Даже в наиболее значительных и интересных достижениях современного западного киноискусства цельность концепции встречается крайне редко. Многое определяет, конечно, и яркая индивидуальность Висконти, неизменно вызывающая у зрителей его фильмов то особенное чувство приподнятости, которое рождается при соприкосновении с искусством, отмеченным выдающимся артистизмом.

«Рокко и его братья»



И тем не менее многое в «Рокко» вызывает несогласие. Несогласие это прямо пропорционально достоинствам фильма. Невозможно пройти мимо того, что представляется спорным или просто ошибочным в этом крупном произведении киноискусства.

Обращение за помощью и вдохновением к Достоевскому, думается, было главной ошибкой Висконти. У Достоевского проблема всепрощения решалась в психологическом, индивидуально-человеческом плане. У Висконти она поставлена в плане широко социальном. Поэтому обращение к Достоевскому, его композиционным построениям, образным системам, психологическим типам, если уж художник считал его необходимым, должно было быть крайне осторожным и опосредованным. Висконти же, взявший совершенно иную эпоху, иной план и масштаб проблемы, почти впрямую воспользовался комбинацией образов «Идиота» и «Братьев Карамазовых». Современная социальная проблема решается им по образно-психологической схеме «Идиота». В кинематографических образах «Рокко» ясно проступают контуры их литературных прототипов: в самом Рокко легко угадывается князь Мышкин, в Наде — Настасья Филипповна; даже физическая гибель Нади соответствует гибели Настасьи Филипповны... Не удивительно, что драматургическая плоть не срослась с костяком замысла.

Так в сценарии. Экранная реализация еще более усугубила моменты искусственности в драматургии «Рокко».

У Висконти редкостное умение подбирать актеров и работать с ними. В непосредственном творчестве он, как и многие режиссеры, способен разрушить свой собственный замысел, если тот при конкретном воплощении чем-то не удовлетворит его. Отлично подобранные исполнители «Рокко» и сам режиссер произвели в фильме немало таких разрушений. Эти разрушения еще более расшатали сценарную основу и привели к решениям, порой прямо противоположным задуманным.

Единственный не претерпевший каких-либо изменений образ — это, пожалуй, мать семейства Парон-

ди, Розария. Великолепной его исполнительнице Катине Паксину надо было лишь исполнить созданное Висконти-драматургом. Близок к его драматургической основе и образ Винченцо, старшего брата, человека достаточно бесцветного и вялого, чтобы благоразумно позволить более активной Джинетте вывести его «в люди».

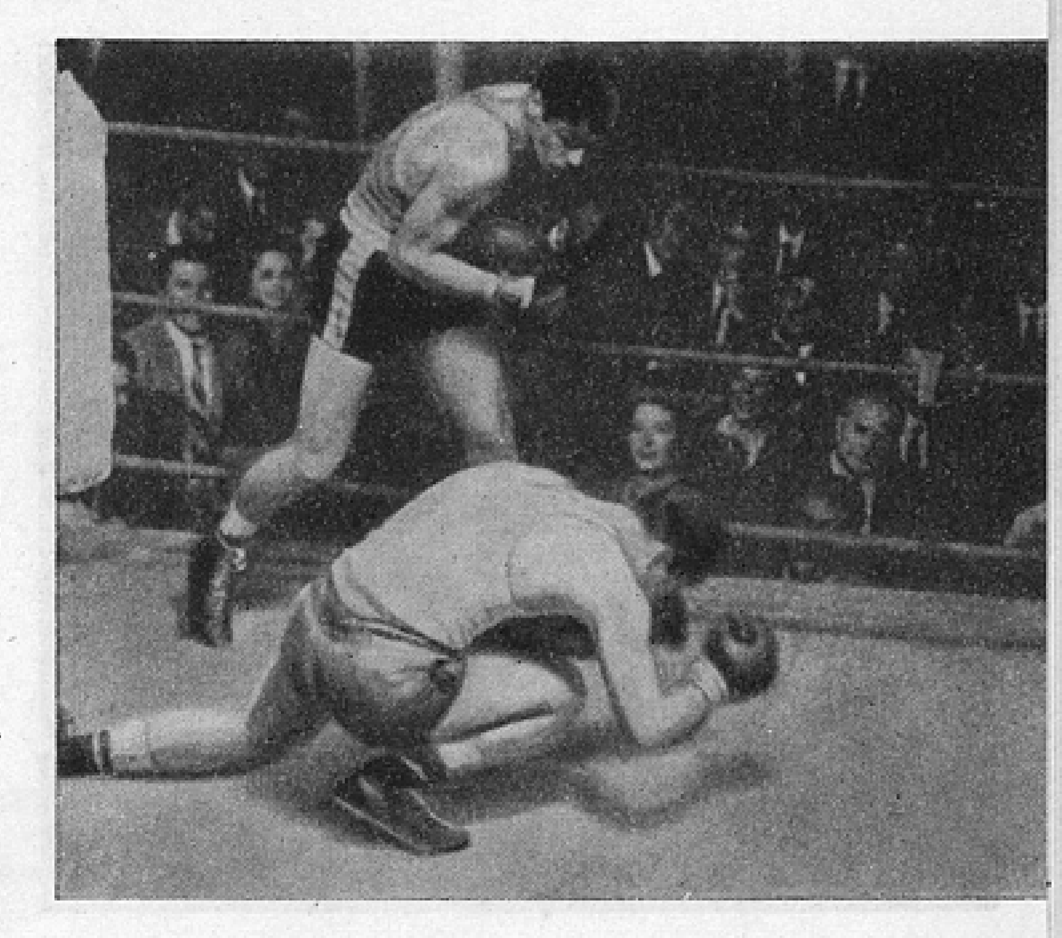
Далее уже начинаются «доработки» сценария. Первая и наименьшая из них, пожалуй, улучшила драматургию. В сценарии Джинетта — кроткая и даже чем-то милая мещаночка. Она ласково и незаметно завладевает судьбой Винченцо. В фильме Джинетта Клаудии Кардинале — злая, активная; она не завлекает Винченцо, а ломает его.

Поистине роковую роль в «переакцентировке» замысла фильма сыграла незаурядная актерская удача Ренато Сальваторе, создавшего образ Симоне, на мой взгляд, один из лучших в современной итальянской кинематографии.

В замысле Симоне — довольно обычная жертва городской буржуазной цивилизации. Полного жизненных сил и достаточно темного деревенского парня городу было легче соблазнить и растлить, чем кого-либо другого из братьев Паронди. В сценарии его жажда удачи во чтобы то ни стало как-то оправдывается стихийным протестом человека нетерпеливого, горячего, мало что смыслящего в жизни, но предельно ею обозленного. Разглядев, что и городская жизнь тоже мало похожа на райскую, он с горечью восклицает: «Неужели и здесь тоже надо надрываться, как рабочей скотине, бегать с утра до ночи искать работу?..» В фильме этой фразы нет. Конечно, подобная оговорка не может решить судьбу образа, но ее исчезновение и появление на ее месте начального эпизода с апельсинами и конфетами знаменательно для эволюции, которую претерпел образ в своем движении от сценария к экрану. Только что приехавшие из деревни Паронди прямо с вокзала попадают к родственникам невесты Винченцо. У тех гости. Деревенские парни несколько растеряны. Переминаются с ноги на ногу, теребят тощие узелки. Чтобы что-то делать, Рокко развязывает свой узелок и предлагает незнакомым людям апельсины. С этого маленького поступка начинается раскрытие образа Рокко. В это же время Симоне, смущенный не менее остальных братьев, все-таки подсаживается к столу и начинает есть конфеты... Так начинается раскрытие эгоистической и беспардонной натуры Симоне.

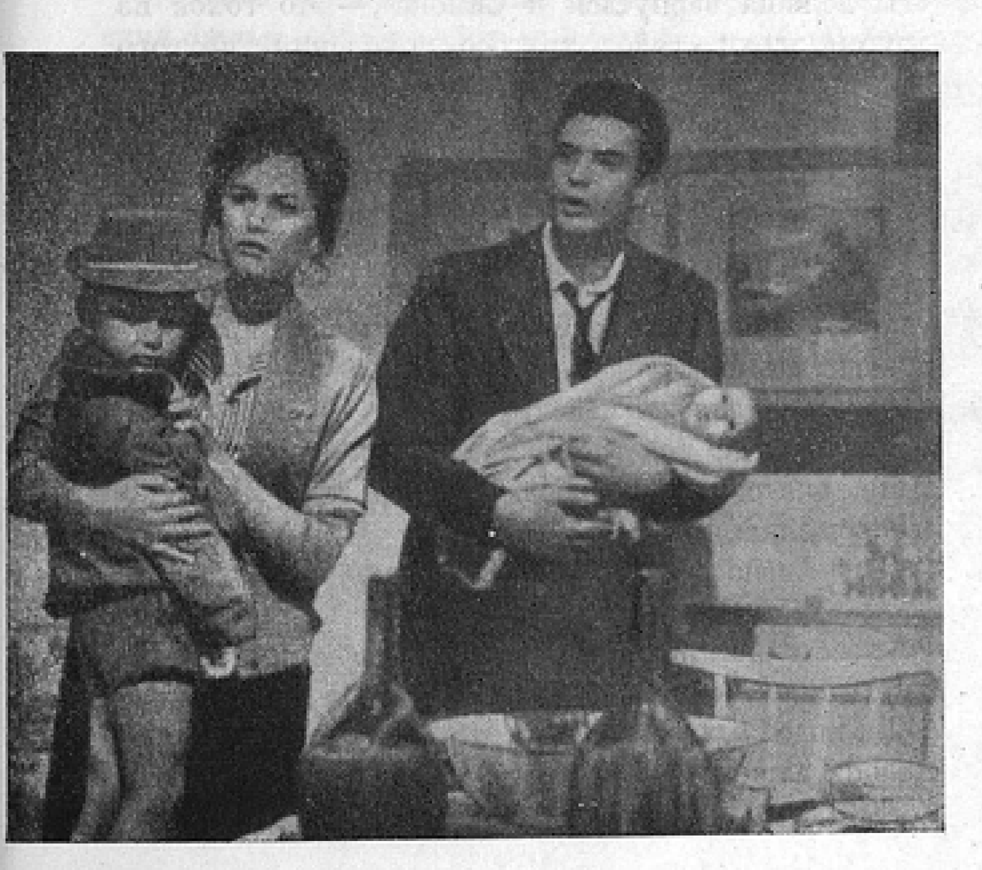
Именно н а т у р ы. В искусственной композиционно-образной системе сценария образ Симоне, созданный Висконти-драматургом, как и многое другое, держался непрочно. Талантливому и темпераментному актеру было нетрудно вырвать его из этой шаткой системы, когда он нащупал иное, чем было задумано, решение образа.

Свойства индивидуальной натуры Симоне полностью стушевали его социальные черты и стали основой образа, созданного Сальваторе. Симоне перестал быть жертвой: он напал на город раньше, чем тот успел напасть на него.



«Рокко и его братья»

«Рокко и его братья»





«Рокко и его братья»

Увлеченный лепкой этого великолепного образа, Висконти незаметно перешел грань, за которой начинается драма, уже не столько социальная, сколько психологическая. Незаметно, но не случайно. За эту грань его повлекло то самое недоверие к «скучному» искусству (которым теперь ему должна казаться и его собственная «Земля дрожит») и та самая вера в безотказное действие драматизма, о которых речь шла выше.

Желанием постановщика предельно усилить драматизм изображения объясняются, вероятно, и многие другие режиссерские решения. В фильме акцентированы физиологические сцены — драка Симоне и Рокко, убийство Нади, объятия и слезы Рокко и Симоне в предпоследнем эпизоде (сцену эту почти невозможно смотреть). Висконти ни в коей мере нельзя упрекнуть в нагромождении грубых натуралистических подробностей, главное назначение которых — привлечь зрителя. Сочность письма — в его творческой натуре, а акценты расставлены здесь в полном соответствии с его режиссерской программой. Но режиссерская программа Висконти порой нарушает его же собственные драматургические замыслы.

Образ Чиро не предоставлял больших возможностей для драматизации. И он стал пасынком режиссера. Хотя именно Чиро — прямой наследник и внутренних и даже внешних черт героя первой части трилогии — рыбака Антонио Валастро. Чиро внутренне продолжает линию несломленного Антонио во второй части и, можно предположить, завершит ее в третьей. Но, видно, склонности режиссера изменились и неброские образы вроде Антонио и Чиро теперь не вдохновляют его.

Образ Чиро, по сравнению со сценарием, не только сокращен текстуально, но и приглушен изобразительно. В сценарии его линия, не яркая, но постоянно ощутимая, тянется непрерывно и кажется наиболее перспективной. На экране Чиро почти незаметен. Его финальный выход на «авансцену» воспринимается как чисто служебный — для произнесения резонерского монолога о необходимости бороться за свои права.

Из всех главных образов фильма сам Рокко претерпел, пожалуй, наименьшие изменения. На экране он появился почти таким, каким и был выписан в сценарии. И тут уже приходится спорить прежде всего с Висконти-драматургом.

Низвержение идеи всепрощения могло бы стать темой и современного социального фильма. Но созданный по облику и подобию князя Мышкина и Алеши Карамазова, Рокко не обрел черт социального героя и оказался там же, где и Симоне,— в области психологической драмы. Однако мне кажется, что в таком его обличье Рокко не сумел бы стать героем вообще какого бы то ни было современного произведения. Трудно поверить, будто христианское подвижничество Рокко в такой его абсолютно законченной форме может быть хоть сколько-нибудь значительной проблемой современности.

Когда Рокко говорит Наде, полюбившей его, открывшей его в своей почти уже погубленной жизни: «Ты должна вернуться к Симоне»,— это голос из другой эпохи, голос другого поколения, другого искусства. То, что делает Рокко, посылая любимую женщину обратно к Симоне,— не что иное, как добродетельное изуверство, отнявшее у Нади первую и последнюю надежду на спасение и, в конечном счете, погубившее ее. Доброта подобного рода уже давно скомпрометировала себя. Она, если и сохранилась в сущности каких-либо современных явлений, никогда не проступает в форме столь откровенной и откристаллизовавшейся.

Образ Рокко подстроен, как подстроены его победы на ринге, его почти божественная способность ко всепрощению.

Игра Алена Делона лишь подчеркнула искусственность драматургического замысла. Отрешенность Рокко сходна у него с безжизненностью или просто с незнанием, как же должен вести себя живой человек в подобных нереальных обстоятельствах. Рокко Делона слишком хрупок и субтилен, чтобы можно

было поверить в его боксерские успехи. Сходство этого боксера с Христом делает его спортивную одиссею еще более неправдоподобной.

Рокко и Симоне задуманы как психологические антиподы. Но они, к сожалению, получились и художественными антиподами. Они стилистически несовместимы в одном фильме. Английский критик Роджер Менвелл очень верно заметил, что Рокко и Симоне — герои разных жанров: один — плод романтического вымысла, другой — типичный герой мелодрамы. Яркая и полнокровная Надя моментально гаснет, соприкоснувшись с Рокко, и мгновенно оживает, лишь приблизившись к Симоне.

●

Висконти — художник увлекающийся и неустанно ищущий. На этот раз его литературные увлечения и драматические поиски породили произведение, хотя и подтвердившее необыкновенную силу его режиссерского таланта, но все-таки не раскрывшее всей глубины и масштабности замысла. На родине художника правительственная цензура и реакционные круги критиковали создателя «Рокко» как раз за противоположное — за то, что его произведение раскрыло слишком многое... Что ж, это противоречие естественно.

В одном из своих выступлений Висконти, энергично протестуя против официальных гонений, совершенно спокойно говорил о возникших в других странах дискуссиях вокруг его фильма, дискуссиях без какой-либо предвзятости. Это, конечно, минимальное условие.

Даже наиболее досадные просчеты Висконти хочется обсуждать с искренней верой в талант и мужество этого выдающегося художника. Его трилогия еще не окончена.

От редакции. Разговор о фильме «Рокко и его братья» будет продолжен в следующем номере журнала.

НОВЫЙ УСПЕХ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ

В комплексе XXIII Международного кинофестиваля в Венеции был проведен XIV фестиваль фильмов для детей и юношества.

Решением международного жюри Большая премия (Гран при) за лучший полнометражный фильм присуждена советской картине «Дикая собака Динго» (сценарий ее написал А. Гребнев по повести Р. Фраермана, поставил режиссер Ю. Карасик).

Фильму «Дикая собака Динго» присуждена также «Золотая ветвь» (премия, учрежденная итальянским Национальным центром фильмов для юношества) — «за выраженное отличным языком кино богатое воспитательное содержание» (рецензию на этот фильм см. на стр. 28).

Премии «Лев св. Марка» по категории короткометражных фильмов для детей удостоен советский фильм «Мальчик и голубь» (сценарий и постановка А. Кончаловского). Такую же премию по разделу научных фильмов получила картина «Дорогой предков» (режиссер А. Згуриди).

Японский фильм для детей младшего возраста «Синдбад-мореход» получил на этом фестивале премию «Золотой лев». Обладателями медали «Золотого льва» стали и польские кинематографисты — за фильм «Цветные ботинки».

Серебряных медалей удостоены чехословацкий фильм «Мальчик и олень» и английский — «Безбилетный пассажир».

За лучший подбор фильмов жюри присудило специальную премию чехословацким кинематографистам.

«ОДНАЖДЫ ОСЕНЬЮ»

(Демократическая Республика Вьетнам)



Одно из самых значительных событий в культурной жизни нашей страны за последнее время — появление нового отряда вьетнамских кинематографистов. Я имею в виду молодых режиссеров и актеров первого выпуска киношколы.

Три года назад эти люди еще трудились на заводах и на полях страны, служили в армии. Со всех концов страны приехали они в Ханой, чтобы поступить на учебу в киношколу, научиться трудному, но интересному и нужному стране делу. За эти три года были успехи и поражения, разочарования и надежды. А как же может быть иначе на пути к большому искусству? И вот перед нами — молодые, хорошо подготовленные режиссеры, актеры и их три художественных фильма: «Однажды осенью», «Птичка-белоглазка» («Пигалица»), «Два солдата».

Разве не замечательно, что люди, вчера еще державшие в руках винтовки, молоты, лопаты, сегодня создали произведения киноискусства?

Это же подлинное событие!

Темы трех фильмов, сценарии которых написаны и воплощены на экране выпускниками киношколы, взяты из эпохи недавней Освободительной войны. Это вполне понятно: наши режиссеры — бывшие участники этой войны, и им ближе всего военная тематика. Однако каждому из этих фильмов присущи свои характерные черты.

Особый интерес представляет фильм «Однажды осенью» (сценарий Гуй Вана и Хай Кин, режиссер-постановщик Гуй Ван, оператор Хонг Шен). Вот его краткое содержание.

В один из осенних дней во время Освободительной войны разведчик Зыонг и разведчица Тхом получили задание произвести разведку укреплений французской военной части. Разведчики держали постоянную связь с рыбаком по имени Киен. Вот здесь и возник конфликт между разведчицей Тхом и женой Киена.

Единственной мечтой жены Киена была тихая семейная жизнь. Эта мечта управляла всеми ее думами и действиями. Как и все вьетнамцы, она ненавидела захватчиков, питала любовь к бойцам Сопротивления, но ей не хотелось, чтобы ее муж участвовал в подпольных операциях. Противоречивое душевное состояние делает ее хмурой и замкнутой. Часто возникают конфликты в семье между мужем и женой. Она сердится на всех товарищей мужа по подпольной работе. Больше всех достается от нее разведчице Тхом.

Зыонг и Тхом любят друг друга, но Тхом кажется, что, пока в стране идет кровопролитная война, она не должна давать воли своему чувству. Зыонг не может понять Тхом, он страдает, думая, что Тхом его не любит. В таком сложном душевном состоянии наши герои пошли на разведку. Во вражеской крепости они узнали о новой стратегической операции колониальных войск. Но враги их обнаружили. В завязавшейся перестрелке Зыонг тяжело ранен.

Напряженная обстановка требует от Тхом решительных действий. Она должна оставить Зыонга, так как ей нужно срочно вернуться в поселок и сообщить партизанам о планах врагов. По дороге она тоже ранена. В это время враги находят Зыонга. Чтобы дать Тхом знать о себе, он громко запевает знакомую ей лирическую песню. Эта песня придает Тхом новые силы, помогает ей добраться до поселка. Однако в последние минуты силы оставляют ее.

Лежащую без сознания Тхом обнаруживает жена Киена. Она колеблется: спасти девушку или нет?..

Придя в себя, Тхом смотрит на жену Киена с опасением. В поселок врываются враги, и жители поселка прячут раненую Тхом вместе с сыном Киена в траншее. Она спасена, но Киен попал в руки врага, и его убивают французские солдаты во дворе родного дома, на глазах его жены и жителей маленького рыбацкого поселка.

...Вся эта история ожила в памяти Тхом, когда война уже кончилась и она пришла в больницу к жене Киена, которая от страшных переживаний во время войны тяжело заболела.

Смерть Киена показала его жене единственный путь — «хочешь жить счастливо, надо бороться с теми, кто мешает нашей счастливой жизни». К сожалению, она осознала это слишком поздно. Но трагизм ее судьбы помог Тхом глубже понять сложную и великую жизнь ее народа.

Впервые пробуя свои силы в новом для себя виде искусства, режиссер Гуй Ван смело взялся за такую большую и трудную тему и проявил себя в ней как интересно мыслящий, талантливый режиссер. Он стремился правдиво показать на экране людей со сложными характерами, ничего не упрощая. На переднем плане для него всегда стоит человек. И не случайно фильм «Однажды осенью» был выбран для участия в Карлововарском фестивале.

Гуй Ван не является счастливым исключением. Среди выпускников киношколы много талантливых и целеустремленных художников. И это — залог дальнейшего роста и расцвета молодой вьетнамской кинематографии.

Данг Ньат Минь

«УЛИЦЫ ПОМНЯТ»

(Румыния)



...Во весь экран лицо женщины. Глаза ее устремлены в одну точку. Кажется, она не слышит обращенных к ней слов, а напряженно думает о своем.

Это Дойна — героиня румынского фильма «Улицы помнят», хрупкая, но мужественная, любящая жизнь, расстающаяся с ней во имя долга перед партией, перед друзьями, борющимися с фашизмом.

О чем думает Дойна? О том, что в подвале сигуранцы, куда ее, арестованную на улице, бросили нацисты, ждут пытки, побои, издевательства? Или о своем возлюбленном Илиеше, который тоже здесь, в фашистском застенке? О товарищах, продолжающих борьбу, ежечасно подвергающихся опасности? А может быть, о матери, что ждет ее в маленьком домике на окраине Плоешти...

Нам не дано узнать ее мысли, но мы видим, как собирается с силами, как напрягает волю эта женщина с усталым лицом и чуть скорбными глазами. Ей предстоит трудный поединок — не с просто грубым, тупым палачом, а с изощренным «мастером» своего дела.

Прибывший из столицы инспектор полиции действительно изыскан, подчеркнуто вежлив, предупредителен. Отличного покроя костюм, в верхнем кармане белый отутюженный уголок платка, движения мягкие, плавные, голос звучит вкрадчиво и любезно. Только за стеклами очков улавливаешь холодный, надменный взгляд, да еще губы порой невольно складываются в брезгливую гримасу... «Так что же, барышня, будем отвечать?» — фашист нежно берет Дойну за запястье и вдруг мгновенно перерезает бритвой вены...

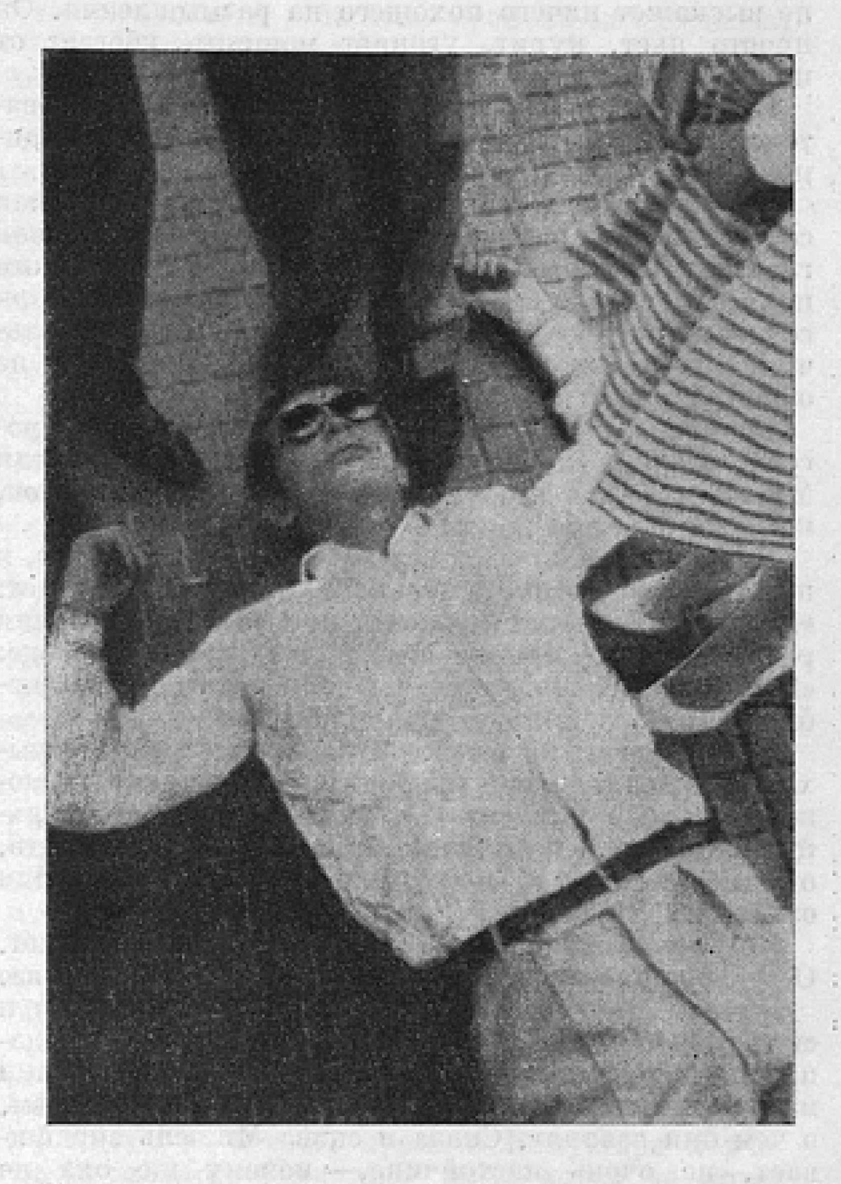
Но и обессиленная, потерявшая много крови Дойна не сдается. Не страх и не ужас внушает ей этот фашистский садист, а глубочайшее отвращение. И не Дойна отступает перед его изуверством, а инспектор, выведенный из равновесия мужеством полузамученной женщины. Он проиграл. Победил Человек, его вера в высокие идеалы.

Так Дойна (ее роль исполняет Антоанета Глодяну) неожиданно для самой себя становится героиней. Это происходит во второй половине картины, где авторы сценария Димос Рендис и Ион Григореску, режиссер Маноле Маркус и оператор Георге Фишер предельно драматизируют действие, показывают весь трагизм происходящих событий, не впадая, однако, в траурное уныние, а оставляя место для того луча света, который рожден героизмом молодой подпольщицы. Впрочем, не только это сообщает оптимизм картине. Крепкая солидарность людей, ненавидящих фашизм, так или иначе участвующих в борьбе против него, также определяет жизнерадостный тонус фильма.

Н. Сергеева

«НА ПОСЛЕДНЕМ ДЫХАНИИ»

(Франция)



Долговязый парень с перебитым носом. Не вынимает изо рта сигареты. Они у него всегда разжеванные, мокрые. Это, кажется, его единственное устойчивое пристрастие — сигарета в углу рта.

Кто он, сутенер? Да, он берет деньги у проститутки, но делает это как-то непрофессионально, почти ворует. Видно, он дилетант в этом деле. Он бандит, автомобильный вор? Пожалуй. Но все-таки не профессионал: грабит случайных прохожих, угоняет машины слишком легкомысленно — те, что покрасивее. Без малейших размышлений. Сел и поехал.

На пригородном шоссе он обгоняет чью-то машину не по правилам, стреляет в полицейского мотоциклиста и бежит поперек поля. Белая сорочка хорошо видна на фоне черной пашни. Глупое убийство, нелепое бегство.

Но все-таки убежал. Профессиональным преступникам так легко убежать не удается.

Кто же он такой? Может быть, просто дегенерат? В нем слишком много нормального. Может быть, режиссер Жан-Люк Годар и актер Жан-Поль Бельмондо ищут в Мишеле помесь нормальности и дегенератства. Нормальный кретинизм или кретинизм нормальности — так, возможно, понимают они своего Мишеля, главного героя фильма «На последнем дыхании».

Мишель не желает делать и не делает только одного — полезного себе и людям. Он абсолютно не намерен быть разумным или хотя бы практичным. Может быть, он полагает, что в «атомный век» заниматься серьезным делом — безумие. Но, упаси боже, он не выскажет ничего похожего на размышления. Он просто пьет, курит, угоняет машины, убегает от полиции.

При этом Мишель не оглядывается на преследователей. Видимо, таков один из немногих его принципов — жить, не оборачиваясь.

Ему немного нравится Патриция, третьестепенная сотрудница парижского отделения американской газеты. Патриция прохаживается по Елисейским полям в свитере с рекламной надписью «Нью-Йорк геральд трибюн». У Патриции есть еще один мальчик, чуть более заметный журналист, но тот ею не очень дорожит.

Однажды, вернувшись в маленький номер недорогого отеля, Патриция обнаруживает в постели Мишеля. Таков его стиль — снять с гвоздя ключ, когда отвернется портье, и забраться в номер.

Патриции не хочется оставаться с ним. Сто раз, и при этом совершенно одинаково, Мишель спрашивает: «Почему?» Ей просто не хочется, и все. Правда, один раз в ее ответе промелькнуло что-то в таком роде: «Мне бы хотелось, чтобы ты меня хоть немного любил». Но это только промелькнуло.

Вдруг она признается: «Я беременна». Ага, вздыхают зрители, теперь мы понимаем, куда пойдет сюжет. Мишель задушит Патрицию — ведь его пальцы уже гуляли по ее тонкой шее. Или, может быть, она почувствует к нему настоящую любовь? Или отчаянье? Или гнев?

Нет, зрители ошиблись. Ничего подобного не будет. О ребенке она не скажет, кажется, больше ни слова.

Диалог Мишеля и Патриции поставлен, сыгран и снят вот как. Камера неподвижно установлена напротив двуспальной кровати. С короткой дистанции мы смотрим на Мишеля и Патрицию и слушаем, о чем они говорят. Снова и снова Мишель спрашивает, не очень настойчиво, — почему же она не хочет спать с ним. Она отвечает лениво и неопределенно.

Обычно диалог строится драматургом избирательно — нам предлагают услышать самое драматичное, или самое характерное, или самое смешное из всего, что было сказано персонажами. Годар делает иначе — он предлагает нам прослушать весь длинный разговор с начала до конца, для того чтобы зритель убедился, что ничего другого или почти ничего сказано не было. Ни слова, свидетельствующего о простом человеческом интересе его к ней или ее к нему. В конце концов им надоело разговаривать.

Это как не выправленная и не сокращенная стенограмма — автор и режиссер ничего не отбирали, не подчеркивали, не трактовали.

Для того и камера неподвижна, чтобы ни в чем не выказала себя авторская точка зрения. Смотрите, господа зрители, и понимайте все это, как вам угодно, как вы способны понимать, — такова примерно эстетическая формула фильма.

Фильм как бы сверхдокументален. Ни одного павильона — только улицы, переулки, витрины, лестницы метро, номера отелей. Оператор не желает пользоваться операторским светом — дорожит хроникальностью, импровизационностью кадра. Ничего похожего на световую композицию кадра — вообще ничего «нарочного». И если половина лица героя оказывается в тени — пусть так и будет, это усиливает «документальность» фильма.

Диалог также, упаси боже, не выстроен. Да и едва ли можно записать и срепетировать такой бесформенный диалог. Это, очевидно, актерская импровизация.

Режиссер принципиально отвергает ассоциативно-образный монтаж. Он просто склеивает эпизоды — кончился один, начался другой. Эстетический смысл такой склейки — не допускать ничего авторского, субъективного в строении фильма. Если бы Годар мог снять весь фильм одним куском с одной точки, конечно, он так и сделал бы. Это — тоже эстетическая позиция.

...Утром Патриция берет интервью у модного писателя. Писатель расточает легкомысленные циничности. Здесь в фильм вторгаются документальные кадры: в Париж приезжает Эйзенхауэр. Разумеется, и эта «вклейка» подкрепляет «документальную» манеру фильма.

Взаимное безразличие общества и человека подсказывает холодно-объективную манеру в строении эпизодов, в их механической склейке, в хроникальной манере съемки.

...Однако действие обостряется. В редакцию прибегает вспотевший, измученный летней жарой инспектор полиции. Он довольно деловито предлагает Патриции выдать Мишеля. Тут только Патриция догадывается, что Мишель — убийца, чей портрет многократно публикует вечерняя газета.

С этой минуты жизнь ее странным образом меняется. Так же легко, «не оглядываясь», как Мишель, она обманывает полицейских и вот уже получает удовольствие от угона красивой белой машины, от всей этой игры со смертью.

Герои этих невеселых приключений убежали от полиции, провели ночь в квартирке у знакомых; утром он послал ее за молоком и газетой — и тут она позвонила в полицию. Почему? Испугалась ареста? Нет, не очень. Впрочем, она сама сообщила о своем предательстве Мишелю.

Он потрясен, хотя бы подавлен? Нет, не очень. Возможно, он точно так же выдал бы Патрицию, если б пришло в голову. Предательство входит в круг признаваемых Мишелем «нормальностей», и вот почему даже это сюжетное осложнение ничего в отношениях между Мишелем и Патрицией не осложняет (как и беременность Патриции). Мишель даже не стал собираться в Италию, на курорт, поэнергичнее. Наплевать на все!

И вот последний, сильный эпизод. Полиция подстрелила Мишеля; он бежит и бежит по длинному переулку, словно вся его жизнь образно выразилась в этом бессмысленно долгом беге.

И на последнем дыхании, рухнув на асфальт, посылает шутливую гримасу Патриции.

Мишель умер, но есть в фильме еще один план, как бы «зафинальный», — бесконечно долгий план Патриции, глядящей на скончавшегося Мишеля.

Кажется, она хочет понять, что все это значит — жизнь и смерть Мишеля, и ее жизнь, и вообще все вокруг. Так можно понять ее недоуменный взгляд. А может быть, это наш зрительский домысел. Повернувшись, Патриция быстро уходит, обрывая сантимент прощания.

А мы не можем все-таки не думать: откуда взялись Мишель и Патриция и самый этот фильм, полный то ли скрытой боли, то ли холодного отчаяния? И можно ли снисходительно относиться к такому искусству, несущему тоску?

Впрочем, мы знаем литературных предков Мишеля— это длинный ряд «бунтарей» против буржуазной морали с позиций буржуазной морали. Не надо забывать, что у модернизма длинная предыстория. Такого сорта отрицание буржуазности родилось вместе с буржуазностью, это ее родовое проклятие.

И если все-таки фильм талантлив — а он, конечно, талантлив по режиссуре,— то прежде всего потому, что создает образ жестокой бессмыслицы буржуазного эгоцентризма.

Но его «документальность» — не более чем стилизация. Вот, мол, такова жизнь.

Нет ничего субъективнее такой «документальности».

Я. Вольский

«СЕМЬ САМУРАЕВ»

(Япония)



...Четыре могильных холма высятся над убогим деревенским кладбищем; четыре кривых самурайских меча вместо надгробий — на ветреном, пасмурном фоне неба; девушки в соломенных шляпах с песней приходят на поле, мимо холма, мимо трех оставшихся в живых самураев; одна из-под шляпы бросает взгляд самому молодому.

По колено в воде девушки в ряд сажают тоненькие стебли риса — работа почти как обряд. И молодой самурай как бы нехотя отделяется от товарищей, делает несколько еще неуверенных шагов девушкам вслед. Только двое стоят теперь у подножия могильных холмов. «Вот мы и победили снова», — говорит один самурай. «Нет мы опять побежденные,—отвечает Камбе, главный из семерки.—На этот раз победители — крестьяне».

Так кончается знаменитый японский фильм «Семь самураев» Акиры Куросавы, сюжет которого известен у нас по американской его адаптации «Великолепная семерка». Сюжет — но и только. Своеобразные черты японской изобразительной и духовной культуры, смелый режиссерский почерк Акиры Куросавы — самого знаменитого на Западе, если не самого крупного из современных японских режиссеров — делают эту средневеково-авантюрную историю одним из шедевров мирового кино.

Дело происходит в далекие времена междоусобиц и смут. Шайка бандитов спускается с гор и разоряет беззащитную деревню: отбирает урожай, уводит и насилует женщин. Физиономии всадников из-под рогатых шлемов свирепы и безобразны. Фигуры крестьян — забитых и озлобленных — напоминают старинную деревянную скульптуру — сгорбленные, жилистые, изможденные. Иссеченные морщинами и уже безразличные лица старух и стариков; изуродованные привычной гримасой страха лица пожилых, молодые лица, горящие фанатизмом ненависти,— все это снято почти натуралистически и в то же время повышенно-экспрессивно. Натурализм странно граничит со стилизацией (черта, которую Куросава для этого фильма-легенды несомненно заимствовал из старого японского искусства). Горе крестьян, их проклятия шумны, нестройны и в то же время почти ритуальны.

В конце концов решают, что для защиты деревни нужно нанять самураев — этих «странствующих рыцарей» средневековой Японии. Первый из них Камбе (артист Такаши Шимура) поражает воображение крестьян своим хладнокровным достоинством во время убийства грабителя, спрятавшегося в доме, куда никто, кроме Камбе, не рисковал войти. Странно замедленная съемка: грабитель выбегает из хижины, толпа шарахается в испуге, и только тогда он медленно заваливается на бок, а из двери выходит Камбе и прячет в ножны меч...

Но не только воображение крестьян поразил самурай: двое догоняют его на пустынной дороге, обойдя следующих в почтительном отдалении крестьян—молодой самурай Кацуширо (Ко Кимура) и шумный хвастун Кикучийо, которого играет один из удивительных актеров японского кино Таширо Мифуне.

Но Камбе не спешит принять Кацуширо в ученики (шумливого Кикучийо он и вовсе не хочет слушать). Он не спешит согласиться на настойчивое предложение крестьян. Немолодой человек, с лицом, хранящим следы нелегко прожитой жизни, отвечает, что он всего лишь неудачник, всегда терпевший поражения.

И все-таки Камбе соглашается. Вместе с Кацуширо и с крестьянами он отправляется в соседний город, чтобы найти еще несколько отчаянных смельчаков. Они находятся — по-разному. Режиссер не без юмора демонстрирует испытания, которым подвергает опытный Камбе возможных кандидатов. Выделяются два эпизода: поединок на пустыре, случайным свидетелем которого становится Камбе и который дает ему лучшего воина, как бы воплощающего самурайское невозмутимое и искусное боевое мужество — Киюцо (Сейджи Миягучи), и появление пьяного Кикучийо.

Поединок на палках, потом на длинных самурайских мечах напоминает балет рассчитанной точностью своих движений. Ритмическое своеобразие, которое отмечает фильм Куросавы (как, впрочем, и вообще японские фильмы), кажется здесь доведенным до совершенства. Куросава, как мало кто из европейских режиссеров, не боится статики, в противоположность распространенному мнению о динамической природе кино. Вернее, он знает цену статики, когда нужно передать динамику совершающегося. Сцена поединка почти неподвижна — с мечами наизготовку самураи долго стоят в классических боевых позициях. Толпа в проломе стены так же неподвижна и бесстрастна. Долгие статичные планы. Наконец противник Киюцо с боевым гортанным воплем вихрем несется на него. Одно неуловимое движение невозмутимого Киюцо — и громадный волосатый самурай (снова несколько секунд замедленной съемки) падает. Искусство Киюцо почти неправдоподобно артистично, мужество его — закалено до алмазной твердости, недаром для юного Кацуширо он станет идеалом. Но в его длинном лице, в молчаливом и терпеливом достоинстве есть меланхолическое предчувствие конца японского рыцарства.

Самозванный самурай Кикучийо, явившийся пьяным к отвергнувшему его однажды Камбе, напротив, шумен, эксцентрично-хвастлив и плебейски-непринужден в своих привычках. Его забавные выходки и наивное желание быть принятым в отряд, за которым он следует в некотором демонстративном отдалении, заставляют самураев почувствовать к нему нечто вроде снисходительного расположения.

Так они прибывают в деревню, где их ждут и побаиваются.

Жизнь деревни показана медлительно и подробно, происшествия включены в будничное ее течение, изобразительные мотивы оператора Асиши Накаи просты. И лишь ритмически повторяющиеся кадры: карта, по которой мудрый Камбе возводит укрепление, самурайское самодельное знамя, щетина бамбуковых пик во всех концах деревни,— как бы предвещают будущее.

Мотивы-предвестники вообще существенны в этой картине-легенде, где легендарное преломляется через достоверно-жизненное: самурайский меч, торчащий над заснувшим на посту Кикучийо, как первое предвестие могильных самурайских холмов; тревожный и победный мотив Фумио Хайясака, всякий раз возникающий при тени угрозы,— почти единственный на весь фильм. Шесть кружков и один треугольник на самодельном самурайском знамени и сорок два кружка, обозначающие конных разбойников, которые тщательно вычеркивает после боя Камбе.

Насколько жизнь деревни показана медлительно и подробно, а ожидание боя — в смене статичных планов, настолько сами сцены боев стремительны и яростны. Долгая затяжка экспозиции и постепенное нарастание напряжения дают им почти ураганную силу, а подробность, с какой было показано обучение крестьян,— право режиссеру показывать ни на что не похожий, жестокий самурайский бой в бешеном монтаже эпизодов. Страшный бой пеших против конных; почти невооруженных против вооруженных всадников отделяют друг от друга, загоняют в закоулки деревни и по одному уничтожают — страшные и гротескно-смешные расправы вооруженных вилами крестьян с разбойниками в кольчугах...

Вырастает первый могильный холм, горят костры — в молчаливый траурный обряд снова врываются всадники. Рукопашный бой под дождем, в осклизлой жидкой грязи, где один за другим гибнут великолепный воин Киюцо и шумливый самозванец Кикучийо, успевший пробраться во вражеский стан, спасти крестьянского ребенка и рубящийся со всадниками с остервенением крестьянина и стойкостью самурая... Здесь Куросаве не нужны замедленные съемки — достаточно паузы в ожесточенной рубке боя, чтобы она производила впечатление замедленности; тогда на минуту со страшной отчетливостью мы видим затоптанного в грязь Киюцо или мертвого Кикучийо, на грязных ногах которого дождь вымывает белые следы...

И вот — четыре могильных холма, четыре самурайских меча над могилами, трое оставшихся в живых и крестьяне, с песней идущие на поле...

В фильме почти нет резонерства, в нем очень мало «личных» мотивов; актеры (за исключением Мифуне, играющего с обычной своей щедростью) — скупы в выражении чувств. И все-таки дело не только в авантюрном сюжете и даже не только в непривычности ритмов, в сочетании жестокой достоверности и стилизации, в возбуждающе-нестройной музыкальной теме, в смене долгих, статичных и яростно-стремительных кадров. Дело еще и в теме, и в смысле, и в мысли.

Есть исторический смысл в том, что умирающий институт самураев — свободных странствующих рыцарей и разбойников — признает себя побежденным крестьянством. Есть в этом общечеловеческая и вечная тема — побеждает земля, побеждает любовь; у подножия могильных холмов простираются поля, и вместо боевого клича звучит земледельческая песня — песня нового посева. Есть, наконец, современный смысл в старинной истории этого неравного боя и в поражении, которое признает мудрый Камбе. Это поражение без капитуляции, стоицизм без надежды. Это благородство и мужество, сохраняемое на разломе эпох, когда почва рушится под ногами и остается только личное достоинство человека. Образы самураев у Куросавы легендарны, но они и человечны.

М. Туровская



В. КУЗНЕЦОВ

Критика без критики

Выпуск книг, посвященных теории и практике современного советского многонационального кинематографа,— дело крайне важное, необходимое. Книг таких выходит сейчас все больше и больше. Если с 1937 по 1957 годы на Украине не появилось ни одной сколько-нибудь стоящей работы по кинодраматургии, режиссуре, операторскому мастерству, то за последние четыре года их издано около двадцати. Одна из последних называется «Кино и современность»*.

На XXII съезде КПСС первый секретарь ЦК Коммунистической партии Украины Н. В. Подгорный резко критиковал деятелей украинского кино. Эта критика как бы суммировала нашу общую неудовлетворенность. Ведь, что скрывать, многие профессиональные рецензенты уже считают штампом вспоминать в перечне плохих картин очередного года новые работы студии имени А. П. Довженко. А зрители стараются их не смотреть. (Правда, это им не всегда удается. Попробуй угадай, что фильм «Шелковый дом», провалившийся на премьере, и широко разрекламированная в прокате картина «Годы девичьи» — одно и то же творение...)

Словом, положение в украинском художественном кинематографе требует острой и принципиальной критики.

Выпуск в таких условиях сборника «Кино и современность», особенно ответствен. Раскрывая книгу, читатели, несомненно, ждут: вот здесь-то, наконец, будут проанализированы ошибки прошлого и намечены пути к творческому подъему.

Но... сборник получился тишайшим. Нет долгожданной озабоченности, не видишь критических сил, поднятых на помощь студиям. Сборник чем-то напоминает испорченный терморегулятор: температура явно превышает критическую, а он сигналит — все в пределах указанных параметров.

Именно в пределах параметров! Нет, авторы сборника не утверждают, что положение в украинской художественной кинематографии — идеальное. Фраза — «мастера кинематографии еще не создали произведений, достойных нашего народа»,— в той или иной редакции встречается очень часто. Но об этом ведь никто не забывал упоминать и в прошлом и в позапрошлом годах, и десять лет назад. Какой же смысл снова повторяться, да еще делая акценты на «значительных успехах»?

Вот шестая страница сборника, читаем: «На примерах современного развития украинского советского киноискусства можно проследить характерные процессы, явления и факты, которые свидетельствуют о неуклонном росте и новых успехах нашей кинематографии...»

Выходит, достаточно знакомства с современным украинским кино, чтобы делать обобщения и выводы о его успехах. К сожалению, пока это не так. И во имя будущего расцвета украинского кино об этом надо говорить прямо. Большинство же авторов сборника избегают прямого и нелицеприятного разговора.

Разумеется, в сборнике не все равноценно. Содержательна работа А. Ромицына «Новаторство, традиции, наследование», ибо в ней автор делает попытку проследить пути развития украинского кинематографа, определить характер его изменений в зависимости от процессов развития самой жизни. В статье есть стремление разобраться в причинах «театральности» украинского кинематографа, проанализировать ряд режиссерских индивидуальностей. Пусть некоторые авторские аналогии (например, творческие связи по линии Довженко—Савченко — Ивченко) спорны. Радует уже сама возможность поспорить на серьезном искусствоведческом уровне.

С определенным интересом читается статья Н. Бережного, который призывает к жанровому разнообразию фильмов, справедливо указывая на их художественную монохромность, сопоставляет «прозаическое» и «поэтическое» видение в кинематографе, прослеживает точки соприкосновения и несхожести кино с другими видами искусства и литературой. Опять же можно не соглашаться с отдельными утверждениями автора (скажем, с его полным принятием кинотрилогии Т. Левчука), но статья рождает у читателя какие-то мысли и чувства, а это уже немало).

* Кіно і сучасність. Збірнік статей. Державне видавництво образотворчого містецтва і музичної літератури УРСР, Київ, 1961.

Выгодно отличаются от других своей конкретностью, предметным теоретическим разговором, обращенным к практике современного кинематографа, статьи М. Билинского, который правильно видит основные беды документального кино в инсценировках, однообразии, повторах, бедности слова, длиннотах, Л. Архимовича о музыке в фильмах, Г. Снегирева о работе над документальным фильмом «Донбасс, море житейское».

Но общий критический уровень статей вызывает все-таки глубокую неудовлетворенность. Почему? В них нет смелых, оригинальных суждений, нет мыслей, активно влияющих на творческий процесс.

«Композиция — это прежде всего мастерство. Композиция — это форма, однако же это обязательно и идея...»

«Как художник должен знать специфические законы живописи, поэт — технику стихосложения, драматург — законы сцены, так и сценарист должен познать «тайны» кино».

«Пауза, тишина — это не словесная пустота в произведении, а пауза великого искусства».

«Сто минут (время киносеанса. — *В. К.*) — это мера не только астрономическая, но прежде всего эстетическая».

«Диалог в кинодраматическом произведении, как и в пьесе, прозе не иллюстрирует и разъясняет действия, поступки, а выражает и изображает».

Из таких общих мест, набираемых в разрядку для большей весомости, и из огромного количества всевозможных цитат состоит самая большая статья сборника — «Мастерство кинодраматургии и правда жизни». Автор ее — критик Б. Буряк недавно с трибуны пленума украинских кинематографистов призывал вести разговор в профессиональном ключе. Несколько лет Б. Буряк руководил сценарным отделом студии. Казалось бы, не найти автора, у которого было бы больше живых, конкретных фактов, касающихся сценарной проблемы. Читатели вправе искать в его статье и предметного анализа целого ряда сценариев и теоретических обобщений на основе большого опыта автора. Однако украинский современный кинематограф почти полностью в ней отсутствует.

Жизнь и художник — осмысление этой связи сейчас для нас самое важное. Судя по заголовкам статей и по предисловию, именно этой проблеме посвящен сборник. Но, к сожалению, разговор о животрепещущих проблемах, которые стоят перед мастерами украинского кино, часто подменяется рассуждениями о достижениях вообще, сбалансированными критическими замечаниями о фильмах.

Обидно, что нет достаточно глубокого анализа ошибок и характеристики процесса в целом, осмысления тенденций развития украинского кино в статье одного из старейших критиков И. Корниенко «Художник и время». Разбирая фильмы, автор повторяет уже сказанное некогда в газетных рецензиях.

Популярно изложив проблему реализма и народности в киноискусстве, почти вовсе не упоминает о явлениях украинского современного кино В. Кудин. Думается, что это не случайно. В своем выступлении на пленуме кинематографистов Украины он сказал, что ему приходится «притормаживать и сглаживать» критические замечания студентов на лекциях в Киевском университете по поводу нынешнего состояния украинского кино. «Притормаживая» других, В. Кудин «притормозил» и себя. А напрасно, он умеет говорить умно и значительно.

Сборник получился отвлеченным. Его авторы почему-то забыли о своем личном опыте, о своей практической деятельности в украинском киноискусстве.

Кому, как не А. Леваде, человеку с философским складом ума и большим драматургическим опытом, Т. Левчуку, председателю республиканского Союза кинематографистов, В. Кудину, разрабатывающему теоретические проблемы эстетики и социалистического реализма, — следовало попытаться по-настоящему о б о б щ и т ь причины просчетов и срывов нашего кино, дать теоретические выводы и практические рекомендации?

Но А. Левада посвящает свою статью полемике с кинорежиссером Н. Макаренко по поводу его выступления в журнале «Советская Украина» об итальянском неореализме, хотя ошибочность статьи Макаренко доказана уже неоднократно, в том числе и редакционной статьей газеты «Радянська Україна».

Т. Левчук, по сути, повторил сказанное им в докладе на пленуме украинских кинематографистов в 1961 году, то есть дал известный уже нам перечислительный отчет-аннотацию.

Хочется надеяться, что дальнейшие шаги украинской кинокритической мысли будут тверже, увереннее, решительнее, что новые работы наших кинокритиков порадуют принципиальностью и смелостью, подлинной современностью, анализом тонким и действенным, что они помогут деятелям украинского кино создавать картины на уровне лучших фильмов советского многонационального искусства.

М. ШАТЕРНИКОВА

«ОКРАИНА»

Тридцать лет назад Борис Барнет закончил постановку фильма «Окраина» по одноименной повести Константина Финна.

Меньше чем за год о фильме было написано около тридцати газетных и журнальных статей. «В связи с «Окраиной» пережито столько чудесных волнений, столько сказано восторженных слов мастерами и зрителями на диспутах и собраниях»,— читаем в одной из рецензий.

Для сегодняшнего зрителя «Окраина» — забытый фильм. Его знают лишь специалисты, в трехтомных «Очерках истории советского кино» ему посвящены интересные строки в статье профессора Н. А. Лебедева, и студенты ВГИКа «проходят» его по курсу истории кино.

Может быть, и в самом деле эта картина имеет для нас только историческую ценность?

Почему же тогда, едва начав сегодня смотреть «Окраину», мгновенно забываешь о том, что на экране «патриарх» в таком почтенном для кинематографа возрасте, почему тебе не мешают ни желтые язвы на выцветшей копии, ни истрепанная фонограмма? Ты видишь только живое произведение искусства, которое состарилось лишь телом, а не душой.

Об «Окраине» стоит вспомнить именно сегодня, когда советское кино переживает период нового подъема, новых поисков, не из уважения к ее «сединам», а из интереса к секрету ее неувядающей молодости. Она сделана с таким вдохновением и изобретательностью, что многие кинематографисты нашли бы в ней и сегодня немало поучительного. Фильм опровергает ходячее мнение о том, что кинематограф — искусство «однодневок». Настоящее искусство не стареет.

Итак, «Окраина» — экранизация повести К. Финна.

Вот про что написана повесть.

В провинциальном российском городке во время первой мировой войны встретились Мария Грешина, дочь портного, и пленный немецкий солдат Фридрих Раскоттен. Оба сдержанно и застенчиво потянулись друг к другу, обоим — неудачникам в жизни — замерещилось счастье. Но в глазах обитателей «окраины» немец был только «воюющим врагом». Любящих разлучили. Мария вышла замуж за пожилого сапожника, приятеля ее отца, и в день ее свадьбы Раскоттен повесился в бараке лагеря военнопленных.

Как поступил бы при экранизации холодный ремесленник? Он аккуратно перенес бы в сценарий чисто событийную канву рассказа, и перед нами явилось бы очередное, не очень глубокое повествование о том, как разбились два любящих сердца.

Заслуга авторов фильма — Б. Барнета и К. Финна — в том, что они увидели в повести большее.

Вот ее центральный эпизод.

В мастерскую к сапожнику Филову, взявшему Раскоттена к себе в подмастерья (в мирное время, в Германии тот был тоже сапожником) врывается разъяренная толпа обитателей «окраины» под предводительством извозчика Смельчакова. Накануне каретник отказался чинить Смельчакову пролетку, объяснив, что материалов нет из-за войны, а причина войны — немцы. Напившись с горя, Смельчаков плюет в лицо Раскоттену — немцу, врагу. «Куска хлеба человека лишить — это хорошо, по-вашему? Это вполне возможно, по-вашему? Материалов нет. Всех хотите уничтожить». Толпа выбрасывает Раскоттена на улицу. Сапожник Кадкин, у которого погибли на фронте два сына, первым бьет его по лицу. И тогда: «Он не немец! — закричал отчаянно Филов.— Он не немец, он сапожник!» Раскоттен начинает работать на глазах у толпы. Гвозди, которые он выплевывает, окрашены кровью. «Толпа отступила. «Да,— сказал Кадкин,— мастеровой человек, что говорить».

«Он не немец — он сапожник»... Из этого эпизода родился фильм. В нем — высокая идея фильма. Авторы «Окраины» сумели разглядеть ее в повести и одушевили ею всю картину. Эта идея — пролетарский интернационализм.

Мировоззрение создателей фильма, политическая задача, поставленная ими перед собой, стремление сделать не фильм-экзерсис в области монтажа и только что появившегося звука, а боевую, революционную картину — вот что определило направление работы над «Окраиной».

И вот рассказ о маленьких людях маленького городка уже нельзя обвинить в «мелкотемье». Это рассказ о революции, которая будит своим грозным дыханием самые глухие уголки огромной страны. История любви Марии и немецкого солдата была помещена в широкий луч исторической правды. И тогда в центре фильма оказался конфликт эпохи, обнажилась борьба двух непримиримых сил — темной «окраины» и революции, умирающего шовинизма и растущего интернационализма.

Как не поразиться сейчас этому умению осмыслить незначительные, казалось бы, события в их бесчисленных, иногда противоречивых связях с огромными изменениями, происходящими в мире?

Как не повторить самим себе еще и еще раз, что темы не сортируются по размерам, а определяются мировоззрением художника, богатством его идейного мира, благородством и масштабом цели, которую он ставит перед собой.

«Окраина» вся пронизана тем, без чего нет истинного произведения искусства — поисками и выдумкой.

И прежде всего поисками путей перевода образов литературного ряда в ряд кинематографический. Но это не сухой механический перевод. Это творческое созидание. Это преодоление сопротивления литературной первоосновы.

После «Окраины» невольно начинаешь думать, что «некинематографичных» литературных произведений не существует вовсе.

В самом деле, на первый взгляд повесть К. Финна кажется «противопоказанной» кино.

В ней нет острой фабулы. Характеры обрисованы бегло — рассказаны, а не показаны. Ткань повести сложна — она изобилует авторскими раздумьями, часто несущими серьезную идейную нагрузку и представляющими собой развернутую, чисто литературную метафору. Поэтому повесть нединамична, мало действенен диалог.

Сравнивая повесть, сценарий и фильм, обнаруживаешь следы тех путей, которыми шли авторы фильма от прозы к кинодраматургии, от описания к кинематографическому образу.

Повести не хватало действия, динамики. Вероятно, кинематографисту начала 30-х годов это должно было сильнее всего резать глаз. И сначала сценаристы пытаются насытить сценарий движением, в буквальном смысле слова «оживить» пришедшие из повести детали.

Мария в повести живет в комнатке, где пахнет мылом. «Мария никогда не выбрасывает ярких, пахучих оберток мыла, она булавками прикалывает их к стене. Обертки пахнут, как цветы, высыхают вскорости и осыпаются со стен... Все эти обертки, ленты, перья доживают на стене остаток жизни. Они не служат, а украшают».

В одном из первых эпизодов сценария Мария, тоскующая старая дева, в отчаянии от своего одиночества, опрометью убегает с бульвара домой. И вот ее комната. «Со звоном летят безделушки. Опадают украшения. Упало перышко. Какая-то картинка повисла вверх ногами». Дурацкие безделушки, ожившие и задвигавшиеся рядом с неподвижно застывшей в горе Марией, подчеркнули тщетность ее усилий хоть чем-то скрасить свое убогое бытие.

Однако этот прием, оставаясь не больше чем частным средством, лежал на пути наименьшего сопротивления. Повесть превратилась в фильм тогда, когда авторы оживили ее героев, когда они, внимательно вглядываясь в каждую деталь литературной первоосновы, обнажили человеческие характеры.

Лишь тогда начала возникать д р а м а т у р г и ч е с к а я основа фильма.

С героями повести стали происходить внешне неожиданные, но внутренне глубоко закономерные метаморфозы. Авторы вскрыли внутреннюю сущность каждого характера, обусловленную исторической правдой, неповторимыми событиями именно того времени. История не фон, а материал фильма.

Отец Марии — Грешин — был в повести скромным портным, доморощенным нигилистом и скептиком. Он «читал книжки» и сочувствовал Раскоттену, как представителю «интеллигентной нации». Это была бездейственная фигура, в какой-то мере даже жертва «окраины». В фильме Грешин в блестящем исполнении С. Комарова — гораздо более определенный и цельный образ. Это владелец сапожной мастерской, мелкий буржуа, блаженствующий в своем уютном мещанском мирке с ежевечерней игрой в шашки и прогулками в пивную.

В повести сапожник Кадкин мельком упоминает о меньшевике, студенте Краевиче: «...Образованный, студент, из тех самых, что в пятом году баламутили против царя, а что он говорит? «Национальность для меня, говорит, первое дело, несмотря ни на что...» Сам Краевич в повести не действует. В фильме же он один из центральных персонажей, со вкусом сыгранный М. Жаровым. Он и вправду «идет против царя». В начальной сцене фильма казаки разгоняют забастовку рабочих, и Краевич вопит, разрывая рубаху на груди и при этом ловко увертываясь от нагайки: «Бей интеллигентного человека!» Но очень скоро обнаруживается, что «борец за народные права» — мирный квартирант в уютном грешинском домике, откуда он блудливо крадется вечером в неизвестном направлении. Это плоть от плоти «окраины», и в мирке Грешина он чувствует себя гораздо благополучнее, чем рядом с «трудящейся массой».

А куда делась унылая старая дева, пассивная жертва обстоятельств? Ее место неожиданно заняла юная провинциальная барышня, существо веселое, любопытное и озорное, которую и зовут-то уже не строгим именем Мария, а попросту Манькой. Манька Е. Кузьминой — обаятельная, полная жизни девчонка, которая по самому своему характеру противостоит сонному и косному «окраинному» бытию.

В повести мельком возникал в сцене избиения немца сапожник Кадкин, о котором сообщалось, что у него погибли на фронте два сына. В фильме Кадкин и его сыновья Николай и Сенька выдвигаются в ряд центральных персонажей. Кадкин (А. Чистяков) — сдержанный, немногословный старик с добрыми глазами, проживший трудную жизнь и знающий цену куска хлеба. Николай (Н. Боголюбов) — взрослый, сознательный рабочий, большевик, бунтарь, весельчак и задира. И Сенька — неоперившийся юнец, предстающий перед нами в исполнении Н. Крючкова по-детски нескладным, трогательным и беспомощным.

Вся картина построена на развитии и нарастании сложной, многопланной борьбы между «окраиной» и революцией. Она начинается с эпизода забастовки в городке, по отношению к которой немедленно проявляется позиция героев. Николай Кадкин и его отец первыми бросают работу. Вслед за старшим братом оставляет сапожный молоток Сенька. Он еще не очень понимает, что происходит, и во время разгона бастующих больше всего, пожалуй, озабочен тем, чтобы спасти из-под копыт казацких лошадей собачонку хорошенькой девицы, к которой чувствует сердечную склонность. Отсиживается у себя в домике Грешин. Широко открытыми, любопытными глазами смотрит на происходящее затесавшаяся в толпу Манька...

Начинается война. Уходит на фронт Николай Кадкин, помрачневший и решительный, твердо зная, что будет готовить революцию и там. Захлестнутый волной казенного патриотизма, вслед за братом «бежит на войну» простодушный несмышленыш Сенька.

«Цвет окраины», конечно, остается в тылу. Сразу обнаруживается истинное нутро Грешина. Этот не злой по природе человек, в котором война, как во всяком мещанине, пробуждает тупую ненависть к человеку другой национальности, выгоняет из дома своего жильца, старинного приятеля и партнера по шашкам. Ведь Роберт Карлович в исполнении Р. Эрдмана — обрусевший немец... Но тут Грешин встречает неожиданный и пока еще робкий протест. Заплаканная Манька, пыхтя, тащит к извозчику скромные пожитки изгнанного немца, не обращая внимания на грозного отца.

Свирепствует война. С партией пленных в город попадает застенчивый белокурый солдат. Это Раскоттен, в фильме помолодевший и превратившийся в юного Мюллера-третьего (у них в роте было целых восемь Мюллеров!), которого мягко и убедительно играет Г. Клеринг. И в то время как гибнет на фронте не от немецкой — от русской пули — Сенька Кадкин (его в припадке истерической ненависти застрелил русский офицер), старик Кадкин дает приют и работу его ровеснику, простому сапожнику Мюллеру.

Манька подружилась с Мюллером. Она первая заговаривает с ним на бульваре. Для нее этот славный парень в поношенном мундире и разлезшихся башмаках — не враг. Она воюет из-за него с отцом. Манька без оглядки кидается в драку с тремя дюжими молодцами, которые зверски избивают немца в сапожной мастерской. И окончательно повзрослевшая, совершает в конце фильма свой самый решительный поступок: по-бунтарски смахивает со стола шашки, символ мещанского покоя и благополучия. Это уже прямой разрыв с «окраиной». И когда в финале Манька поет «Вихри враждебные», шагая рядом с Мюллером в рядах красногвардейцев, ты не только, несмотря на иллюстративность последних кадров, веришь в это; ты знаешь — иначе и не могло быть.

Манька и Мюллер не гибнут, а побеждают в фильме. Побеждает в нем и Николай Кадкин, которого за организацию братания с немцами, расстреливают на фронте по приговору Временного правительства. Вот он лежит, в пробитой пулями грубой шинели, скатившись в снарядную воронку. Бьется над ним, стараясь разбудить от смертного сна, маленький солдатик — крестьянин из Тульской губернии. «Николаша... милачок...— бормочет он.— Солдатские депутаты Зимний какой-то взяли... Вставай, Николай! Эх-х... Колечка!» И тогда, подчиняясь высшим законам искусства, высшей его правде, мертвые губы раздвигаются в улыбке. Смерть не властна над тем, кому принадлежит будущее, как не была она властна над Тимошей из довженковского «Арсенала». И теми же словами, что сказал бы живой Николай, бунтарь и насмешник, приветствует приход революции Николай мертвый. «Вó, горячкато...» — озорно и восхищенно произносит он. И на этом кадре, полном трагического величия, поэзии и оптимизма, заканчивается фильм.

Когда полуторачасовой фильм подходит к концу, невольно поражаешься его емкости. Ведь сюжет «Окраины» неизмеримо богаче воспроизведенной нами схемы.

Ко времени появления «Окраины» непременным условием «киносюжета» и у нас и за рубежом полагалась единая, компактная линия событий, по которой, маршировали, не смея уклониться в сторону, все персонажи. В такой заранее заданной схеме «работали» в одном направлении все мельчайшие детали, и все линии сводились в один кульминационный узелок.

Авторы фильма не позволили «случаю из жизни» — встрече Марии и немца — заполнить собой весь фильм без остатка. Сюжет не «подмял под себя», не измельчил тему фильма. Сюжет адекватен теме. Она блестяще «укладывается» в него и находит в нем свое полное выражение.

Фильм многоэпизоден и многопланен. По своему построению он приближается — если можно употребить здесь понятие из весьма еще приблизительного «табеля о жанрах» в кино — к кинороману.

Действие фильма развертывается на улицах окраинного городка и в домах его обитателей, в окопах и землянках, в лагере военнопленных и на вокзале, в кабаке и сапожной мастерской. Оно перебрасывается из одного места в другое свободно и непринужденно, по законам монтажа — образного поэтического киномышления. Ни одно место действия, ни один эпизодический персонаж — а они неотступно возникают и вдруг пропадают в фильме — не имеют подсобного, иллюстративного характера. Благодаря им «Окраина» приобретает широту жизненного полотна, в котором необычайно скупо и точно выписаны составляющие его детали. При этом фильм ничего не теряет в непрерывном поступательном развитии действия и смотрится с таким же неослабевающим интересом, как любая «остросюжетная» картина.

Новаторская структура фильма была воспринята критикой в основном настороженно. Стиль «Окраины» был непривычен. Б. Барнета и К. Финна упрекали в отсутствии «сценария как драматургически законченного произведения», в «зыбкости и расплывчатости драматургического строения», «нестройности структурной композиции».

Однако этот фильм, построенный, по выражению И. Трауберга, на «пресловутой ослабленной фабуле» (оказывается, тридцать лет назад ослабленная фабула в кино уже была пресловутой!), тем и замечателен, что был создан по вполне отработанному еще до съемок сценарию, который сам Б. Барнет назвал «железным».

То, что с первого взгляда принимали за «расплывчатость» и «нестройность», было на деле не чем иным, как сложностью сюжетного построения. В гладкое повествование, ограниченное строгим числом законченных, сведенных в одну точку линий, не укладывался сценарий, сюжетом которого была сама история. Но в том-то и достоинство «Окраины» по сравнению с многими гораздо более поздними фильмами романного типа, что ее многоплановость не переходит ни в разбросанность, ни в иллюстративность, что новая форма фильма, близкая к литературной, была воспринята авторами не как «освобождение от кинообязательств», а, напротив, подтолкнула их на поиски новых, кинематографически выразительных средств.

Пластическая сторона фильма великолепна. Сейчас, когда безоговорочно победило звуковое кино, все чаще раздаются голоса, призывающие вернуть звуковому фильму пластическое богатство немой эпохи. «Окраина» и в этом отношении способна дать немало уроков — а ведь это звуковой фильм.

Точен и выразителен мизанкадр фильма.

Объявили войну. В подвал, где живут Кадкины, входит Николай. Медленно спускаются по лесенке ноги в солдатских сапогах. Мы не видим лица Ни-

колая — оно режется рамкой. Мы видим главное — на нем солдатская форма. Спиной к аппарату — лица все нет — Николай жадно и молча пьет. Молча смотрят на него отец и брат. Спиной — по-прежнему нет лица — скатывает Николай одеяло и подушку. Спиной к зрителю садится с родными за стол. И то, что мы не можем заглянуть ему в глаза, сообщает сцене высокий драматизм.

Окопы. Николаю первому выпало по жребию идти брататься с немцами. Гигантская пустая воронка. Крошечная одинокая фигура Николая спускается по ее склону. Навстречу ему — немец. Они встречаются посередине воронки — по-прежнему на дальнем плане. Мы не видим ни их лиц, ни глаз тех, кто следит за каждым их движением — да и следит ли кто-нибудь? Вокруг так пусто! Секунда напряженного ожидания. И вдруг лавиной с обеих сторон в воронку посыпались солдаты, и через мгновение она целиком заполнена толпой, с которой смешались двое первых смельчаков. Мизансцена создала и ощущение риска, пережитого ими, и ощущение восторга от мощного потока человеческой солидарности.

Наш художественный, а также—увы!— частенько и документальный фильм разлюбил достоверность. Чистеньким, свежевыкрашенным, причесанным, в гриме и парике слишком часто предстает перед нами мир с экрана. Кино лишается фактурности материала — одного из тех «китов», на которые оно опирается по своей природе.

«Окраине» и здесь есть чем гордиться. Ее авторы экономны и умны. Как много раз в исторических фильмах нам пытались внушить доверие к изображаемому, используя аккуратную тысячную массовку в длинных юбках и слежавшихся в костюмерной поддевках, да развешав повсюду новенькие вывески с ятями и твердыми знаками. А в «Окраине» есть живые, неподдельные улочки, мощенные булыжником, скамейка над зеленым обрывом, настоящий, грязноватый задний дворик грешинского дома. Есть неподдельность убогого жилья Кадкиных, где спят одетыми в лохмотья — отец на лавке, сыновья на полу — и где поутру, едва открыв глаза, отец тянет холодную заварку из носика фаянсового чайника. Один этот чайничек — проходная деталь — создает такую атмосферу, какой не добиться никакими живописными ухищрениями ремесленников.

Когда мы смотрели «Окраину», то радовались доверию авторов зрителям, отдыху от все объясняющих словоизвержений, заполнивших своими зазубринами звуковые дорожки стольких наших фильмов. Диалог «Окраины» ярок, точен и скуп. Герои говорят только тогда, когда это абсолютно необходимо. Звучащее слово «Окраины» — это вовсе не читаемая вслух надпись, перекочевавшая сюда из немого кино; оно качественно отличается от слова в немом кино.

С неистощимой изобретательностью, нащупывая все новые и новые возможности их кинематографического использования, вводят авторы в фильм музыку и шумы. Отличие звуковых элементов «Окраины» состоит в том, что они обязательно несут на себе значительную драматургическую нагрузку, а не служат казенным натуралистическим привеском.

Звук в «Окраине» — это и элемент атмосферы (церковное пение и колокольный звон, сопровождающие картины провинциального воскресенья и объединяющие их в образ окраинной скуки), и монтажный стык (выгнав из дома Роберта Карловича, Грешин в сердцах швыряет об пол его портрет; звон стекла, треск рамки — и мгновенное перенесение действия в окопы, над которыми с гулом взметнулся столб земли). Это и драматургический стержень эпизода — скрип буфетной дверцы, которую старается открыть Манька, чтобы тайком от спящего отца напоить чаем своего гостя — Мюллера. Иногда звук работает контрапунктом, доводя напряжение эпизода до кульминационной точки. Чтение стариком Кадкиным похоронной, извещающей о гибели Сеньки, идет на звуках немудреной песенки, которую мурлыкает за работой в мастерской Кадкина ничего не подозревающий Мюллер. Напряжение взрывается криком Кадкина. Песенка умолкает. За этим идет эпизод избиения немца черносотенцами. С первым ударом кулака возникает мелодия залихватских солдатских «чубариков», проходящих через весь фильм лейтмотивом войны. И когда избитый Мюллер валяется без чувств в мастерской, напряжение постепенно идет на спад на одном-единственном звуке — непрерывных глухих всхлипываниях Маньки, хлопочущей возле своего друга.

В повести К. Финна погибает один герой. У нее грустный, надрывный конец. В фильме убивают двоих. Он мажорен и оптимистичен. Он говорит о возвышенном, но весело. Он умеет находить в прекрасном — смешное.

Может ли прекрасное быть смешным?

На этот вопрос уже ответили бессмертный герой Чаплина и диды гениального Довженко. Кино будет продолжать давать на него все новые и новые, но всегда, по существу, положительные ответы. Ибо прекрасное — это прежде всего живое. Когда смотришь «Окраину» — фильм о войне, революции, смерти,— часто улыбаешься. И не оттого, что в нее вставлены какие-то чужеродные комические «трючки». А оттого, что светел взгляд авторов на жизнь, оттого, что они видят забавное и трогательное в любимых героях и издеваются над врагами. Чередование драматического и комического в «Окраине», их сплав — это не только блестящая драматургическая техника. Это философия. Философия мудрого оптимизма, которой пронизан фильм и которая так отличается от внешнего оптимизма буржуазного кинематографа с его искусственным «хэппи-эндами». Главный урок «Окраины» и состоит в том, что ее авторы стремились извлекать мысль и поэзию из жизни, а не привносить их в фильм извне, придуманными и, как это всегда бывает в таких случаях, слегка подчищенными.

Сейчас, как никогда, от кино ожидают богатства мысли. Идут увлеченные разговоры о том, какими возможностями для передачи самых сложных человеческих отношений и раздумий обладает кинематограф. Думается, что эти возможности — не в ложной многозначительности голого символа и не в унылом разжевывании истин через дикторский текст. Они — в пристальном вглядывании в жизнь, в неустанном стремлении открыть в ней новое для себя и для людей — через Кино.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Суд», 8 ч.

Сценарий В. Тендрякова; постановка В. Скуйбина, А. Манасаровой; оператор В. Боганов; художники: С. Воронков, И. Новодережкин; режиссер М. Чернова; композитор А. Локшин; звукооператор С. Минервин; оператор комбинированных съемок Б. Плужников.

В ролях: Семен Тетерин — Н. Крючков, Дудырев — О. Жаков, Митягин — В. Кольцов, Михайло — П. Волков, Донат — С. Крылов, следователь — К. Лылов, прокурор — А. Чемодуров.

В эпизодах: В. Телегина, В. Миленин, З. Воркуль, А. Максимова, Е. Мельникова, Н. Головина, Д. Нетребин, Н. Погодин, А. Заржицкая, А. Данилова, В. Чекмарев.

●

«Иваново детство» (по мотивам рассказа Б. Богомолова «Иван»), 10 ч.

Авторы сценария: В. Богомолов, М. Папава; режиссер - постановщик А. Тарковский; оператор В. Юсов; художник Е. Черняев; режиссер Г. Натансон; композитор В. Овчинников; звукооператор Э. Зеленцова. Комбинированные съемки: оператор В. Севостьянов; художник С. Мухин.

В ролях: Иван — Коля Бурляев, Холин — В. Зубков, Гальцев — Е. Жариков, Катасонов — С. Крылов, Грязнов — Н. Гринько, старик — Д. Милютенко, Маша — В. Малявина, мать Ивана — И. Тарковская.

В эпизодах: А. Кончаловский, И. Савкин, В. Маренков, Вера Митурич.

●

«Бей, барабан!», 9 ч.

Сценарий С. Ермолинского, А. Хмелика; постановка А. Салтыкова; операторы: Г. Цекавый, В. Якушев; художник А. Бергер; композитор Н. Каретников; звукооператор М. Бляхина; режиссер Н. Москаленко. Комбинированные съемки: оператор В. Рылач; художник Н. Спиридонова.

В ролях: Ленька — Алеша Крыченков, Наташа — Люся Слепнева, Митька — А. Демьяненко, Мусью — С. Крамаров, Корнеев — В. Ованесов, Арсеньева — Т. Конюхова, Петухов — И. Рыжов, следователь — Г. Дунц, Дронов — В. Покровский, Иван Матвеевич — Г. Черноволенко, Анохин — Б. Новиков.

В эпизодах: В. Гераскин, В. Пицек, А. Папанов, В. Смагин, Б. Юрченко, М. Ионов, В. Семенов.

●

«Увольнение на берег», 9 ч.

Сценарий и постановка Ф. Миронера; оператор Ю. Зубов; режиссер Л. Брожовский; художник Н. Маркин; композитор К. Молчанов; текст песен Н. Доризо; звукооператор В. Беляров.

В ролях: А. Шенгелая, Л. Прыгунов, В. Макаров, С. Коновалова, В. Дибров, В. Высоцкий, В. Трещалов, Г. Юхтин, Ю. Цоглин, Е. Лавровский, Н. Кустинская, В. Савельева, С. Хитров.

В эпизодах: С. Агеева, В. Ананьина, В. Кузнецова, Л. Бахарь, Б. Галкин, В. Грачев, В. Демин, Е. Дубасов, П. Жевлюк, В. Зотов, Э. Изотов, М. Некрасов, В. Сергачев, Г. Юденич.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«На семи ветрах», 10 ч.

Авторы сценария: А. Галич, С. Ростоцкий; постановка С. Ростоцкого; оператор В. Шумский; художник С. Серебреников; композитор К. Молчанов; текст песен А. Галича; звукооператор Н. Озорнов. Комбинированные съемки: оператор Л. Акимов; художник Ю. Миловский.

В ролях: Л. Лужина, С. Пилявская, М. Струнова, Л. Савченко, К. Лучко, С. Дружинина, Л. Чурсина, В. Тихонов, Л. Быков, М. Трояновский, В. Невинный, В. Печников, В. Заманский, А. Ромашин, А. Игнатьев, Б. Ватаев, В. Павлов, В. Денисов.

В эпизодах: Г. Дунц, В. Маркин, М. Жарова, В. Прокофьев, П. Винник, С. Коренев, Ю. Фомичев, А. Трусов, С. Крамаров, В. Савченко, А. Сафонов, К. Липанова, А. Титов, Г. Полосков.

●

«Здравствуйте, дети!» 9 ч.

Авторы сценария И. Донская, И. Прут; режиссер - постановщик М. Донской; операторы: М. Якович, В. Чибисов; художник - постановщик П. Пашкевич; режиссеры: В. Роговой, А. Шейн; композитор П. Чекалов; текст песни Л. Дербенева; звукооператор Д. Флянгольц. Комбинированные съемки: оператор К. Алексеев, художник В. Васильев.

В ролях: Л. Скопина, Б. Виноградов, Л. Янковская, Л. Галетян, Э. Изотов, С. Алексеева, Л. Золотухин, Я. Кисидо, Г. Воскьян, Р. Паркер, Э. Кнаусмюллер, В. Салов, Х. Браун, Наташа Кисидо, Юра Захаров, Алеша Жарков, Володя Евстафьев, Гоги Твалавадзе, Миша Янушкевич, Миша Лапшин, Тито Ромалио, Лолик Ромалио, Наташа Епифанова, Наташа Зенякина, Елена Носик, Этьен Грилье, Гердт Гампэ, Валерий Ашуров, Леня Смоляр, Саша Луценко, Оля Хачепуридзе, Витя Пасхин, Володя Сун Пу, Павел Чухрай, Миша Виц, Ира Дымкова, Света Корзина, Володя Вялик.

●

«Веселые истории», 9 ч., цветной.

Автор сценария В. Драгунский; режиссер-постановщик В. Дорман; главный оператор К. Арутюнов; художник М. Горелик; композитор А. Флярковский; звукооператор В. Дмитриев; режиссер К. Альперова. Комбинированные съемки: оператор А. Нисский; художник А. Крылов.

В ролях: Дениска — Миша Кисляров, Мишка —

Саша Кекиш, Аленка — Надя Фоминцина, Леночка — Лена Дружинина, мама — Т. Логинова, пострадавший — Г. Тусузов, управдом — Ю. Медведев, милиционер — В. Захарченко, дядя с собакой — С. Мартинсон, тетя с собакой — Э. Трейвас, дядя Боря — Н. Гринько, керосинщик — А. Кубацкий.

В эпизодах: Виталий Бондарев, Андрей Гладков, Игорь Дутов, Коля Кодин, Андрей Никонов, Володя Тумаркин, Таня Тупикина, Игорь Федоров, О. Анофриев, П. Волков, Г. Дунц, М. Жарова, М. Крепкогорская, Е. Кудряшев, И. Мурзаева, В. Петрова, Л. Расстригина, Р. Яковлева.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Душа зовет», 6 ч.

Авторы сценария: А. Власов, А. Млодик; режиссеры-постановщики: А. Борисов, М. Руф; главный оператор С. Иванов; художник В. Савостин; композитор А. Пресленев, песня В. Соловьева-Седого, текст песни А. Чуркина; звукооператоры: Р. Лапинский, А.Волохова; оператор К. Соболь.

В ролях: Солянов — А. Борисов, Сухов — Ю. Толубеев, Полина Изотовна — В. Телегина, Николай — П. Луспекаев, Надя — Л. Чупиро, Костя — А. Кожевников.

В эпизодах: Г. Колосов, Б. Рыжухин, В. Чекмарев, В. Петров, З. Александрова, А. Ян, Ю. Соловьев.

●

«Званый ужин», 3 ч., цветной.

Сценарий Н. Строева; постановка Ф. Эрмлера; режиссер С. Деревенский; оператор А. Дудко; композитор Г. Попов; звукооператор А. Беккер; художник И. Махлис; второй оператор В. Фомин. Комбинированные съемки: оператор М. Шамкович; художник М. Головатинский.

В ролях: Петр Петрович — И. Ильинский, его жена — Н. Мамаева, Иван Кузьмич — Б. Жуковский, Надежда Сергеевна — А. Лисянская.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Радость моя», 7 ч., цветной.

Сценарий С. Бабаевского; постановка И. Ветрова, Н. Мащенко; оператор С. Лисецкий; композитор В. Гомоляка; текст песен Д. Луценко; звукооператор Р. Бисноватая; художник М. Раковский. Комбинированные съемки: А. Кравченко, Н. Ратманская.

В ролях: Анюта — Л. Черепанова, Василий — В. Волков, Борис — А. Кожевников, Нюра — С. Сологуб, тетка Марина — П. Нятко, мать Василия — О. Ножкина, председатель колхоза — В. Черняк, Якименко — Ю. Цупко, Аленка — Ира Бойко.

В эпизодах: Р. Гладунко, П. Шкреба, Ф. Ищенко, М. Янголь, С. Дворецкий, А. Гриневич, А. Доценко, П. Скороход, Б. Придава.

●

«Обыкновенная история», 7 ч.

Автор сценария А. Спешнев; режиссеры-постановщики: И. Земгано, Н. Литус; оператор А. Пищиков; художник Н. Резник; композитор А. Свечников; звукооператор Н. Медведев. Комбинированные съемки: оператор Т. Чернышева; художник В. Дубровский.

В ролях: Саша — А. Шворин, Гаргантон — Н. Крюков, Аня — Ю. Пашковская, Нина — Л. Шепитько, Иванова — О. Жизнева, Оксана — М. Бабкина, Коваль — А. Соловьев.

В эпизодах: И. Кононенко, Ю.Лавров, В.Мягкий, М. Заднепровский, Н. Пишванов, А. Сова, Л. Брянцев, Л. Алфимова, В. Грудинин.

●

«Сейм выходит из берегов», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Болгарин, В. Москалец, Е. Оноприенко; постановка И. Шмарука; оператор Н. Кульчицкий; художник Н. Резник; режиссер И. Самборский; композитор А. Белаш; текст песен В. Юхимовича; звукооператор С. Сергиенко. Комбинированные съемки: оператор И. Шеккер; художник В. Королев.

В ролях: Буслай — В. Добровольский, Дончак — Н. Винграновский, Софийка — С. Сергейчикова, Вера — С. Сологуб, Володя — В. Панарин, Кандыба — Ю. Медведев, Губарь — П. Весклляров, Генка — С. Воронин, Петро — С. Лихогоденко, Федя — С. Слободян.

В эпизодах: П. Бондарчук, С. Калинин, С. Карамаш, П. Куманченко, Н. Наум, А. Павличева, Т. Подберезкина, Н. Титаренко.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Исповедь», 10 ч.

Авторы сценария: М. Канюка, Н. Рожков; режиссер - постановщик В. Воронин; оператор В. Костроменко; художник Б. Ильюшин; режиссер И. Скиба; композитор В. Юровский; звукооператор Б. Морозевич; художник комбинированных съемок Ю. Горобец.

В ролях: Оксана — Н. Магер, Василий — И. Бортник, Андрей — Ю. Пузырев, Евдокия — В. Губенко, Фотий — А. Абрикосов, Благов — Е. Тетерин, Савва — В. Антонов.

В эпизодах: Р. Балашова, Ю. Бабенко, В. Векшин, П. Григоращенко, Н. Иванова, Е. Котов, В. Климов, Т. Солошек, В. Соловей, А. Теремец, М. Чумаченко, М. Хорош.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Мяч и поле» (по мотивам рассказа Е. Бердзеншвили «Болельщик»), 3 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Жгенти, Г. Мгеладзе; режиссер - постановщик Г. Мгеладзе; оператор Ф. Высоцкий; художник Р. Махарадзе; композитор Ф. Глонти; звукооператор Д. Ломидзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Трахтенберг; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Кучкучи — И. Хвичия (дублирует Е. Весник), Геронтий — В. Нинуа (К. Янакиев), Зосиме — Г. Талаквадзе (А. Добронравов), Гедеван — А. Абашидзе (В. Хохряков), Георгий — О. Зауташвили (Ю. Саранцев), Самсон — И. Нижарадзе (В.Захарченко).

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Мальчик мой!», 8 ч., цветной.

Автор сценария А. Галиев; режиссер-постановщик Э. Файк; главный оператор Б. Сигов; художник-постановщик В. Леднев; режиссер Т. Дуйсебаев; композитор А. Зацепин; текст песен А. Галиева, Л. Кривощекова; звукооператор Б. Левкович; оператор комбинированных съемок В. Осенников; мультипликаторы: В. Чугунов, В. Бурук.

В ролях: Ербол — А. Бекбосынов, Бибигуль — Р Мухамедьярова, Есен — М. Бахтыгиреев, Зоя — В. Хмара, Брыкин — К. Сорокин, Хадиша Ахметовна — Р. Койчубаева, Кабакпаев — М. Суртубаев, Василий Андреевич — Е. Попов, Дарибай — Т. Иргалиев, Мария Евдокимовна — М. Крепкогорская, шофер — В. Брылеев, Клава — С. Ткачева, Мурат — А. Ашимов, Таня — Л. Мартюшева, Володя — В. Смирнов.

В эпизодах: В. Харламова, З. Морская, С. Тельграев, К. Кармысов, Н. Мышпаева, Х. Каримов, М. Жолтаев, Р. Абдуллина, М. Оразова, Т. Жайлибеков.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Моцарт и Сальери» (по опере Н. А. Римского-Корсакова), 5 ч.

Режиссер-постановщик В. Горикккер; оператор В. Масс; худож-

ник У. Паузерс; звукооператор Т. Коротеев; режиссер Ю. Целмс.

В ролях: Моцарт — И. Смоктуновский, Сальери — П. Глебов, слепой музыкант — А. Мильбрет.
Поют: Моцарт—С. Лемешев, Сальери — А. Пирогов.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Чужие», 7 ч.

Авторы сценария: А. Ионинас, И. Пожера; режиссер - постановщик М. Гедрис; операторы: А. Араминас, Р. Верба; художники: А. Ничюс, Н. Клишюте, Л. Эмма; композитор И. Индра; звукооператор С. Вилькявичус.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют и дублируют: Ирена — Г. Баландите (дублирует Л. Чупиро), Довейка — С. Петронайтис (П. Кашлаков), Вилькишюс — Б. Бабкаускас (Е. Копелян), Эдвардас — Л. Шульцас (Ю. Соловьев).

В эпизодах: К. Климантайте (Т. Тимофеева), Н. Накас (Н. Гаврилов), К. Кучинскайте (М. Блинова), К. Станейка (В. Колокольцев), В. Алекнавичус (А. Олеванов), А. Кернагис (А. Подгур).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Чудесный сад» (по мотивам казахской народной сказки), 2 ч., цветной.

Сценарий В. Данилова; режиссер А. Снежко-Блоцкая; художник А. Трусов; композитор В. Гевиксман; звукооператор Б. Фильчиков; оператор Е. Ризо; художники - мультипликаторы: М. Мотрук, О. Столбова, Е. Комова, С. Жутовская, А. Коровина, Б. Чани, В. Крумин, В. Долгих, Г. Бутаков, В. Арбеков, Ф. Епифанова, Т. Федорова; художники - декораторы: О. Геммерлинг, П. Карабаев, Е. Танненберг.

Роли озвучивали: В. Владиславский, К. Румянова, А. Весник, Л. Пирогов.

●

«Живые цифры», 1 ч.

Сценаристы: С. Рунге, А. Кумма; режиссер Р. Давыдов; оператор М. Друян; композитор Л. Фейгин; звукооператор Н. Прилуцкий; художники: Д. Анпилов, О. Сафронов, О. Меньчукова, А. Давыдов; художники-мультипликаторы: М. Зубова, Ю. Норштейн, Ю. Кузюрин, Ю. Бабичук, Г. Невзорова; художники-декораторы: И. Троянова, Т. Лонг, Х. Сунг, А. Ахундов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Как молоды мы были», 10 ч.

Производство студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Христо Ганев; режиссер-постановщик Бинка Желязкова; оператор Васил Холиолчев; художник Симеон Халачев; композитор Симеон Пиронков.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют: Димитр Буйнозов, Румяна Карабелова, Людмила Чешмеджиева, Георгий Георгиев, Эмилия Радева, Ананий Евашев, Георгий Наумов, Иван Трифонов, Димитр Панов, Иван Братанов, Дора Стоянова.

Роли дублируют: Димо — А. Сафонов, Веска — Р. Макагонова, Мишо — В. Васильев, Цвета — М. Виноградова, Асен — В. Прохоров, Младен — А. Карапетян, Надя — К. Лепанова, Славчо — В. Прокофьев.

«Озорной котенок», 1 ч., цветной.

Производство студии художественных фильмов, София.

Автор сценария В. Стоименова; художник-постановщик П. Пенев; режиссер М. Димитрова; оператор Д. Хаджиев; композитор Д. Грива; звукооператор Н. Попов; художник по декорациям Д. Иорданов; мультипликаторы: П. Пройков, Т. Недев, М. Димитрова.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа Т. Токарская.

●

«Доктор из Ботенова», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Герхард Бенгш; режиссер Иоганнес Книттель; оператор Гюнтер Айзингер; художник Харальд Хорн; композитор Ханс Хендрик Вединг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: доктор Гарри Бреннер — Отто Меллис (дублирует В. Прокофьев), Кристина, его жена — Кристина Ласар (С. Холина), Ева Бём — Ингеборг (Шумахер (Л. Бабичкова), парторг — Раймунд Шельхер (В.Соловьев), бургомистр — Фред Мар (Б. Баташев), его жена — Эрика Дункельман (З. Воркуль), Вилли Бессин — Вилли Нарлох (В. Балашов), Харальд, его сын — Стефан (Т. Дмитриева), Ридмюллер — Курт Мюльхардт (Л. Шихматов), Фенцке, мясник — Герд Элерс (Я. Беленький), Анита — Хельга Пиур (М. Виноградова), Хёффнер, каменщик — Стефан Лизевский (А. Сафонов), садовник Хорн — Густав Верле (А. Вовси), его жена — Эльза Волыц (В. Телегина).

●

«Красноармейка», 9 ч.

Производство киностудии «Тяньма», КНР.

Сценарий Лян Синь; режиссер Се Цзинь; оператор Си Линь; музыка Хуан Чжунь; звукооператор Гун Чженмин; художник Чжан Хань-цзюй.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Л. Воскальчук.

Роли исполняют и дублируют: У Чунхуа — Чжу Си-цзюнь (дублирует М. Виноградова), Хун Чан-цин — Ван Синьган (Б. Кордунов), Фу Хунлен — Сян Мэй (Н. Крачковская), командир дивизии китайской Красной армии — Цзинь Най-хуа (К. Тыртов), ком. роты китайской Красной армии — Ван Ли (А. Харитонова), А Гуй — Те Ню (В. Файнлейб), Сяо Пан — Ню Бэнь (О. Голубицкий), Нан Батянь — Чэнь Цян (А. Алексеев), управляющий — Ян Мэн-юн (О. Мокшанцев), Ляо Сы — Фэн Ци (Ю. Леонидов), Хуан Чжен-шань — Лян Шань (П. Шпрингфельд).

●

«Река Туманган» (первая серия), 10 ч.

Производство Корейской студии художественных фильмов.

Автор сценария Ли Дён Сун; режиссер Чен Сан Ин; оператор Пак Бен Су; композитор Ким Бен Дюн.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Пак Ком Сон, крестьянин — Пак Хак (дублирует В.Прохоров), Бон Им, его жена — Вон Ден Хи (Н. Зорская), Си Дон — Сим Сын Бо (Валерий Светлов, В. Алексеенко), Ли Дин Ген — Чу Сек Бон (А. Фриденталь), Хан Гиль Тю, помещик — Сим Ен (А. Тарасов).

●

«Кусочек голубого неба», 8 ч.

Производство «Босна-фильм», Сараево, Югославия.

Автор сценария Васа Попович; режиссер-пос-

лановщик Томо Янич; оператор Эдуард Богданич; художник Раденко Мишевич; композитор Боян Адамич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Д. Белевич.

Роли исполняют: Рахела Ферари, Павле Вуйсич, Петре Приличко, Оливера Маркович, Борис Краль, Милан Срдоч, Нада Шкриняр, Татьяна Белякова, Васа Пантелич, Томо Курузович, Братислав Миладинович, Аленка Ранчич.

Роли дублируют: М. Гаврилко, Я. Янакиев, К. Николаев, А. Кончакова, М. Корабельникова, М. Виноградова, Б. Баташов, В. Рождественский, Д. Столярская, В. Прохоров, Витя Бузлов, Владик Броневский.

●

«Четыре шага в облаках», 9 ч.

Производство «Чинес», Италия.

Авторы сценария: Чезаре Дзаваттини, Пьеро Теллини, Джузеппе Амато; режиссер Алессандро Блазетти; оператор Вацлав Вих; художник Вирджилио Марки; композитор Алессандро Чиконьини.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Паоло Боянки — Джино Черви (дублирует Ю. Чекулаев), Мария — Андриана Бенетти (Д. Столярская), отец — Альдо Сильвани (С. Курилов), дедушка — Джачинто Мольтени (А. Кельберер), Антонио, водитель автобуса — Карло Романо (С. Бубнов), Клара Боянки — Джудитта Риссоне (Н. Гицерот).

●

«Все по домам», 10 ч.

Совместное итало-французское производство «Дино де Лаурентис чинематографика» (Италия), «Орсей-фильм» (Франция).

Авторы сценария: Адже Скарпелли, Луиджи Коменчини, Марчелло Фондато; режиссер Луиджи Коменчини; оператор Карло Карлини; художник Карло Эджиди; композитор Франческо Лаваньино.

Фильм дулирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: лейтенант Инноченци — Альберто Сорди (дублирует М. Названов), сапер Чеккарелли — Серж Реджани (Б. Рунге), отец Инноченци — Эдуардо Де Филиппо (А. Тарасов), Сильвия — Карла Гравина (Т. Баташева), сержант Ферначари — Мартин Балзам (Б. Баташев), Катарина Бризигони — Диди Перего (З. Занони), солдат Кодегато — Нино Кастельнуово (Ю. Кротенко).

●

«В Риме была ночь», 10 ч.

Производство «Интернешнл Голден Старфильм» (Италия), «Фильм-Дисмаджес» (Франция).

Сценарий Серджо Амидеи, Диего Фаббри, Брунелло Ронди, Роберто Росселини; режиссер-постановщик Роберто Росселини; главный оператор Карло Карлини; звукооператоры: Энцо Мальи, Оскар ди Санто.

Фильм субтитрирован в мастерской Министерства культуры РСФСР.

В ролях: Эсперия — Джованна Ралли, Федор — Сергей Бондарчук, Майкл — Лео Генн, Питер — Питер Болдуин, Ренато — Ренато Сальватори, фон Клайст — Ганс Мессемер. В остальных ролях: Серджо Фантони, Энрико Мария Салерно, Паоло Стоппа, Лаура Бетти, Розальба Нери, Джулио Кали, Джордж Петрарка, Карло Реали, Леопольдо Валентини, Роберто Паломби.

●

«Баллада о канадском транспорте», 1 ч., цветной.

Производство Канадского национального управления кинематографии.

Режиссер - постановщик Том Дэли; оператор Лайл Энрайт; композитор Элдон Ротбэрн; звукооператор Кларк Даппрато; художники-мультипликаторы: Колин Лоу, Вольф Кёниг, Роберт Веролл.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа М. Мирошкина; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, Г. А. МЯСНИКОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, В. Н. СУРИН, А. В. ШЕЛЕНКОВ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

РУКОПИСИ НЕ ВОЗВРАЩАЮТСЯ

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33, Тел. К5-43-87

А07368 Подписано к печати 22/VIII 1962 года.

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 8,5 (условных листов 13,855).

Учетно-издательских листов Тираж 23 000 экз. Заказ 2043.

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.



Р. Недашковская — Мехрибан в фильме «Телефонистка». Авторы сценария Г. Сеидбейли и И. Анненский. Постановка Г. Сеидбейли



НАЧИНАЕТСЯ ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ТЕАТР

В 1963 ГОДУ журнал «Театр»

НАПЕЧАТАЕТ новые пьесы А. Арбузова, И. Друцэ, С. Капутикян, А. Коломийца, А. Корнейчука, Г. Мдивани, Н. Погодина, Э. Раннета, А. Салынского, К. Симонова, А. Софронова, А. Штейна, И. Штока.

100-летию со дня рождения К. С. Станиславского будут посвящены статьи и публикации новых материалов. Здесь же читатель найдет и воспоминания крупнейших деятелей советского и мирового театра.

ОПУБЛИКУЕТ мемуары Н. П. Акимова, М. И. Жарова, А. М. Файко, записные книжки А. Я. Таирова и письма А. А. Фадеева деятелям театра.

В 1963 году полностью сохранятся все разделы журнала.

Большое место уделяется народным театрам.

БУДУТ ВВЕДЕНЫ НОВЫЕ РАЗДЕЛЫ: балет и музыкальный театр; телевидение и эстрада; письма из театров.

ПОДПИСКА на 1963 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными уполномоченными на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах и РТС, в учебных заведениях и учреждениях.

Подписная цена на месяц — 1 руб.,
на год — 12 руб.

Розничная продажа журнала «Театр» ограничена.